



ذاكرة الكتاب

التَّطَوُّرُ فِي الْفُنُونِ

تأليف: توماس مونرو

163

الجزء الثالث



نقله إلى العربية

عبد العزيز توفيق جاويد

محمد علي أبو درة

لويس اسكندر جرجس

راجعه: أحمد نجيب هاشم

التطور فى الفنون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

(الجزء الثالث)

تأليف: توماس مونرو

نقله إلى العربية: محمد على أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعه: أحمد نجيب هاشم

وزارة الثقافة



تعنى بنشر أبرز الأعمال الفكرية والأدبية
والنقدية التي طبعت في بدايات القرن العشرين

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
عبد العزيز جمال الدين
مدير التحرير
طارق هاشم
سكرتير التحرير
سالم الشهياني

الأراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي وتوجه المؤلف في اللقائ الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأيّة صورة إلا بإذن
كتّيب من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

ملحة ذاكرة الكناينة

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
مسعود شومان
أمين عام النشر
محمد أبوالمجد
مدير عام النشر
ابتهال العسلى
الإشراف الفني
د. خالد سسرور

• التطوير في الشئون (٢٤)

• تأليف، توماس مونرو

• هذه الطبعة.

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة 2014م

• تصميم الغلاف:

فكرى يونس

• رقم الإيداع: ١٥٠٦٦ / ٢٠١١

• الترقيم الدولي: 978-977-718-768-X

• المراسلات:

باسم / مدير التحرير

على العنوان التالي: ١٦ شارع أمين

ساسى - القسم الصحفي

القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

ت، 7947891 (داخلى ١80)

• الطباعة والتنفيذ:

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت، 23904096

التطور في الفنون

وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة

هذه ترجمة لكتاب :

**EVOLUTION IN THE ARTS AND OTHER THEORIES
OF CULTURE HISTORY**

By

THOMAS MUNRO

Published by the Cleveland Museum of Art

- التعريف بالمؤلف -

هو توماس منرو ، من علماء التربية ؛ ولد في اوهاها (بنراسكا) في ١٥ فبراير ١٨٩٧ . درس بكلية أمهرست من ١٩١٢ - ١٩١٥ ، وحصل على بكالوريوس الآداب في جامعة كولومبيا في ١٩١٦ فالماجستير في ١٩١٧ ثم الدكتوراه في ١٩٢٠ . فدرجة (L.H.D.) مع مرتبة الشرف Coe Coll. في ١٩٥٥ . وعين مدرسا للفلسفة والاقتصاد بجامعة كولومبيا ١٩١٨ - ١٩٢٤ . فمدير تربوى مساعد بمؤسسة بارنز الخيرية ، استاذ زائر للفن الحديث بجامعة بنسلفانيا ١٩٢٤ - ٢٧ استاذ الفلسفة بجامعة لونج ايلاند ، ١٩٢٧ - ٢٨ ، ثم استاذ الفلسفة بجامعة ريجرز ١٩٢٨ - ٣١ ، محاضر في الفنون الجميلة بجامعة نيويورك ١٩٢٧ - ٣٠ ، محاضر بمعهد بنيويورك بيبلز ٢٨ - ١٩٢٩ - استاذ الفنون بجامعة وسترن رزيرف ١٩٣١ - ٦٧ ، استاذ غير متفرغ ١٩٦٧ - فرنيس لقسم الفنون ١٩٣٣ - ٥١ ؛ أمين شئون التربية بمتحف كليفلاند للفنون ١٩٣١-٦٧ ، استاذ زائر لعلم الجمال بجامعة السوربون بباريس ١٩٥٠ عضو اللجنة الدولية في مؤتمرات علم الجمال من الثالث الى السادس ١٩٥٦ - ٦٨ . عضو باليونسكو بلجنة الاعلان للتربية العامة للفنون ١٩٤٨ - ٥٠ ، عضو لجنة الفنون الجميلة ببيئة التخطيط بكلية ستي ١٩٤٦ - ٦٠ . انعم عليه بوسام الليجيون دوتير من فرنسا برتبة ضابط ٠٠ زميل A.M. باتاديبية الآداب والعلوم الأمريكية (A.A.A.S.) والجمعية الملكية للفنون بلندن ، وعضو بالجمعية الفرنسية لعلم الجمال بباريس ، وعضو الجمعية الفلسفية الأمريكية وعضو الجمعية الأدبية للتقدم بالعلوم وعضو الجمعية الأمريكية لعلم الجمال ورئيس لها ١٩٤٢ - ٤٤ ، رئيس شرف لها في ١٩٦٢ (

وهو مؤلف

في ١٩٢٨	Scientific Meth. in Aesthetics
في ١٩٣٠	Great Pictures of Europe
في ١٩٤٩	The Arts and Their Interctation
في ١٩٥٦	Toward Science in Aesthetics
في ١٩٥٦	Art Education

نشر ١٩٦٣	Evolution in Arts
نشر ١٩٦٥ : اشترك في تأليف	Oriental Aesthetics
: ١٩٢٣	An Introduction to reffective thinking
: ١٩٢٥ في	Am. Economic Life
: ١٩٢٦ في	Primitive Negro Sculpture
: ١٩٢٩ في	Art and Education
: ١٩٣٥ في	Methods of Teaching the Fine Arts
١٩٤١	Artin Am. Life and Education
: ١٩٤٧ في	The Future of Aesthetics
	أسهم في تحرير مجلة Jour.

Aesthetics and Art Criticism ومحرر مقالات عديدة في الفن والفلسفة والتربية نشرت في كثير من المجلات وهو يقيم بمدينة واشنطن ومكتبه في متحف الفنون بكلبفلاند .

يوليو ١٩٧٢

ع * ت جاويد

فهرس

♦ الفصل التاسع عشر ♦ التغير التراكمى فى الفنون والعلوم

الموضوع	الصفحة
١ - هل تعد العلوم مواد تراكمية والفنون غير تراكمية ؟ ..	٩
٢ - الأدوار التراكمية فى التغير الفنى	١٧
٣ - الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها تراكمية بدرجات متفاوتة	٢٩
٤ - التقادم فى الفنون والعلوم	٣٤
٥ - الخلاصة	٥٣

♦ الفصل العشرون ♦ الفنون بوصفها تقنيات سيكولوجية اجتماعية

١ - التقنيات الجمالية والذمعية - تكنولوجيا الفنون	٥٥
٢ - بين نظريات الفن التطبيقية والتعبيرية	٦٤
٣ - العلاقات التاريخية بين الفنون والتقنيات النفعية	٨٠
٤ - انتشار العلوم من خلال حقول متعاقبة من الظواهر	٨٦
٥ - التقنيات والتكنولوجيا والعلوم البعثة فى مختلف الحقول وعلاقتها بالفنون	٩٦
٦ - طرائق التفكير السابق لعصر العلم فى مختلف الحقول	١٠٧
٧ - محاولات القدية لتوفير تكنولوجيا للفن فى أوربا	١١٧

١٢٧	٨ - التكنولوجيا الفنية في الهند - نظرية راسا
١٣٢	٩ - الاتجاهات الغربية نحو الخبرة الجمالية
	١٠ - ردود الفعل الرومانتيكية ضد التكنولوجيا العقلانية في الفن
١٣٨	والحياة - أمثلة غربية وشرقية
١٤٩	١١ - الاتجاهات المتغيرة نحو العلم في مختلف الفنون
١٥٥	١٢ - الامتدادات الممكنة للعلم والتكنولوجيا في حقول الفنون ..
١٦٣	١٣ - المداخل الرومانتيكية ولعقلاوية الحديثة للتكنولوجيا الفنية
١٦٦	١٤ - مختلف أنواع التقانين والعمليات الخلاقة
١٧٢	١٥ - قواعد الفن من وجهة نظر لتكنولوجيا الواقعية الطبيعية ..
	١٦ - ما يحتمل وجزؤه من قيم وأخطار للعلم والتكنولوجيا في
١٧٨	مجال الفن
١٨١	١٧ - الخلاصة

♦ الفصل الحادى والعشرون ♦ مستويات التفسير في تاريخ الفن

١٨٥	١ - التفسير والوصف - التفسيرات الجزئية
١٩٨	٢ - حدود ومستويات التفسير السببي في العلوم والفيزييات ..
٢٠٧	٣ - نظريات العلل الأولى أو النهائية للتطور
٢١٥	٤ - الحتمية واللاحتمية في تفسير التاريخ
٢٢٥	٥ - أوجه التماثل بين فنون شعوب لا ترابط بينها
٢٢٨	٦ - الحتمية المتصلة والتماثل والانتشار
٢٣٥	٧ - الثبات والتغير في الفن
٢٤٠	٨ - بعض مواطن الضعف في التفسير المثالي
٢٤٦	٩ - التفسيرات التجريبية ، العام منها والخاص
٢٥٧	١٠ - ما الذى يسبب التطور فى الفن !
٢٦٠	١١ - الخلاصة

♦ الفصل الثاني والعشرون ♦ العوامل العليا في تاريخ الفن

١ - الأنواع الرئيسية للعوامل العليا في الفنون	٢٦٣
٢ - التفاعل بين هذه العوامل	٢٧٤
٣ - الطرز التاريخية للتنظيم الاجتماعي	٢٨١
٤ - الجماعات المتنقلة ذات القربى	٢٨٨
٥ - القرية المقيمة ذات الزراعة البسيطة	٢٩٤
٦ - دولة المدينة	٣٠٣
٧ - الامبراطورية العسكرية	٣١٢
٨ - نظام الاقطاع	٣١٨
٩ - الديمقراطيات الرأسمالية التحررية	٣٢٢
١٠ - الدكتاتوريات الحديثة الفاشية والشيوعية	٣٣٧
١١ - العيوب الثقافية للوحدات السياسية الكبيرة	٣٤٤
١٢ - هل يعبر الفن عن عصره ؟	٣٥١
١٣ - الخلاصة	٣٦١

♦ الفصل الثالث والعشرون ♦ الجدل المتعدد حول التطور الثقافي

١ - الصراع والحل الوسط في الحضارة وفنونها	٣٦٣
٢ - انتقاليات المنافسة والمركبات الجزئية	٣٧٠
٣ - مراحل وتتابعات في أشكال الفن وتقنياته	٣٨١
٤ - المراحل والتعاقبات في الأسلوب	٣٨٩
٥ - التفاعلات الجدلية بين الفنون	٤٠٣
٦ - الخلاصة	٤١١

♦ الفصل الرابع والعشرون ♦
العلية والانتخاب والتحكيم

١	- ماذا يسبب الحقب الخلاقة في الفنون ؟	٤١٣
٢	- الانتخاب، الطبيعي والصناعي في تطور الفن	٤٤٧
٣	- التوسع في التحكم الهادف في حقل الفنون	٤٦٣
٤	- القيمة ومسائلها	٤٧٨
٥	- الخلاصة	٤٨٤

الفصل التاسع عشر

التغير التراكمي في الفنون والعلوم

١ - هل تعد العلوم مواد تراكمية والفنون غير تراكمية ؟
الإجابات المتطرفة والإجابات المعتدلة .

هناك حجة كثيرا ما يرددها خصوم فكرة التطور في الفنون ، هي كما أوضحنا في فصل سابق من هذا الكتاب : أن الفن يدأب دائما على « الابتداء من البداية » ، بينما العلوم تحتفظ لنفسها بمكتشفات الأجيال السابقة وتضمها إليها ، فيقال لنا ان العلوم تراكم وتنمو على كمر المصور ، بينما الفنون ليست بطبيعتها قابلة للتراكم . على أن هذه الحجة لا تنكر التطور الثقافي بأسره ، كما أن بعض من يدفعون بها يوافقون على أن التطور يحدث في المجالات الثقافية خارج الفنون .

والجدل الدائر حول هذا الموضوع يحتوي في أوفى وأكمل صوره المتطرفة على ست نقاط مزعومة للتباين بين الفن والعلم ، وكلها تزعم أنها جوهرية وثابتة ، فأولها : أنه لا بد للفن من أن يواصل « الابتداء من جديد » أو « العودة الى نقطة الابتداء » ، بينما لا ينطبق هذا على العلم ، وثانيها : أن الفن لا يحتفظ بمنجزاته السابقة ولا يضمها إليه أثناء مضيه في سبيله . فكل عمل فني أو أسلوب فني يكون من ثم خلقا جديدا تام الجدة في حد ذاته ، على حين أن العلوم تضم إليها مكتشفاتها باطراد ، وثالثها : أن الأعمال الفنية لا يلم بها التقادم ولا تصيح من المهجور النبوذ ، وانما هي تحتفظ بقيمتها الى ما لانهاية ، بينما الأعمال العلمية ، (كالكتب

الدراسية مثلا) لا بد من استبدال أخرى بها كلما أبطلتها مكتشفات جديدة . ورابعها : أن مناهج الفنون تختلف اختلافا جذريا عن مناهج العلوم ، فهي مناهج انفعالية وخيالية وذاتية ولا عقلانية ، بينما مناهج العلوم منطقية ، وموضوعية وعقلانية . ويضاف الى هذه الأمور في بعض الأحيان ، البند الخامس ، وهو أن الفن يعالج القيم ، بينما العلم يعالج الحقيقة أو الواقع ، وسادسها : أن مجال عمل الفنون هو التفاصيل والعزيمات ، في حين أن مجال عمل العلوم هو العموميات أو الكليات .

على أن هذه الأقوال الجازمة جديدة بأن يرد عليها أنصار التطور بالغ العناية . إذ كثر ترديدها على الألسن حتى أصبحت أمورا مسلما بها ، دون أن يبذل أحد جهدا كبيرا لتحليلها واختبارها بالأدلة . فلو أنها صحت ، لأجبرتنا على أن نحكم بأن التطور في الفن لم يحدث قط ، ولا يمكن أن يحدث على الإطلاق ، وذلك نظرا لأن الفن لا تطوى بحكم طبيعته ذاتها : فهو مجرد تماقب من الابتداءات والتوقفات غير المستمرة أو الدورات المستقلة .

والدعوى التي يدور عليها البحث في هذا الفصل ، هي أن كل أوجه التناقض المزعومة هذه ، وذلك الصدع العميق الفاصل بين العلوم والفنون ، يبالغ فيها أصحابها مبالغة كبيرة . أجل ان كلا منها يحتوى على عنصر ضئيل من الصدق في اشارته الى قدر معين من الفروق الواقعية في الدرجة . ولكنها ليست بالفروق القاعدية ولا الدائمة ، كما أنها آخذة في التناقص رويدا رويدا . وهي لا تشكل عائقا جوهريا في سبيل تطور الفنون ولا هي تدحض حقيقته . ونظرية التطور لا تطوى ضمنا على أن الفن كان تراكميا باطراد ، منذ البداية ، ودائما وفي كل مكان ، ولا على أنه يتصف الآن بتلك الصفة . ولكنها تصر فعلا على أنه ليس في طبيعة الفنون ما يمنعها من التطور بصورة تراكمية ، فن لم يتم ذلك الآن ، فليس ثمة ما يحول دونه مستقبلا ، فضلا عن ذلك فانها تذهب الى أن الفنون قد

اتجهت ذلك الاتجاه الى حد ما في الماضي ، ولا يحتاج المرء تفصيلا لهذه
الناقضة المطلقة الا أن يشير الى عدد قليل من الأمثلة التي تم فيها التراكم
الفني .

وهذه الحاجة تعبر عادة وهي في أشد صورها تطرفا ، عن نظرة
فوطيحية الى العالم ، وهي نظرة تنبع من التقاليد المثالية - منتقلة من أفلاطون
عن طريق كانت - تلك التقاليد التي لاحظنا وجودها في مراحل عديدة من
بحثنا هذا ، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد التاريخي لا الأسطوري
بأن كل فنان وكل عمل فني نسيج وحده ولا سبيل الى مضاهاته بغيره ،
فهو انتاج مستقل مصدره الوحي الالهي ، كما ترتبط ارتباطا وثيقا أيضا
بمعتقد التنوية الرومانتيكية القائل بأن الفن شيء روجيه يمتد خارج نطاق
التنازع الطبيعي (١) من أجل البقاء ، وفي العهد الأخير عمد عدد من
أنصار المذهب الفوطيحي من أمثال الدوس هكسلي الى ذكر هذا التناقض
المزعوم بصورة بالغة الحدة . وقد سبق أن أشرنا الى قول هكسلي بأن
« كل فنان يبدأ عند البداية » ، بينما « يبدأ رجل العلم من حيث توقف
سلفه » ، وهو يضيف الى ذلك قوله ان المؤلفات العلمية تتقدم وتصبح
مهجورة ، بينما الأعمال الفنية ليست كذلك . « فالتا للمعرفة بشئون الكهرباء
تقرأ مؤلفات العلماء المعاصرين ، ولا تقرأ فاراداي ، ولكن عملا فنيا مثل
مسرحة ماكيت لا يمكن أن يحل محله شيء ، ولا أن يتقدم ويصبح
مهجورا » . وقد كرر بعض العلماء المحدثين بدورهم هذا القول المألوف .
يقول جورج سارتن : « ان الأنشطة العلمية هي وحدها التي تتصف
بالتراكم والتقدم (٢) » .

(١) انظر فيما سلف الاقتباسات المنقولة عن كانت وجوتيه وكيرد .

(٢) انظر ر . ب . بيري في « Realms of Value » (كبريدج ، امريكا ،
١٩٥٤) ص ٢٠٨ . ن اقتباس عن كتاب (Life of Science) (١٩٤١ ، ١٩٤٨) ،
وانظر ايضا ج . ب . كوانت في كتابه (On Understanding Science) (نيوهالتي ،
كوتنبيكت ١٩٤٧) ص (٢٠) .

ومع ذلك ، فإنه يبدو أن علماء الثقافة والاجتماع أقل من علماء الفيزياء تأكداً من أن العلم انما هو الجزء التراكى الوحيد فى الثقافة ، وهذه الأستاذة مرجريت ميد من علماء الأنثروبولوجيا تكتب قائلة : « يبدو أنه صار من الضروري نبذ التفريق الذى قام فى الماضى بين الطابع التراكى للتكنولوجيا والطابع اللا تراكى لنواح أخرى من الثقافة البشرية (١) » . وهى ترى أن نواح معينة من أية ثقافة قد تكون لا تراكية بسبب عدم قدرة الناس على التعرف عليها أو عجزهم عن تطوير تقنيات - أغنى وسائل فية - لنقلها ، بحيث يمكن أن تكون علاقة من التلمذة العملية المباشرة ، هى الشكل الوحيد لنقل الثقافة ، ولم تكن الفنون هى العناصر الثقافية الوحيدة التى أبطأ الناس فى ابتكار وتطوير التقنيات التراكية لها . وذلك أن أى جزء من أجزاء الثقافة يمكن أن يكون تراكياً ، وفى رأى هذه المؤلفة « ان من المفاهيم التى لا سبل الى ضياعها ، « احكام تفاصيل الزخارف » ، بما تحوى من حركة منمطة وصوت وزخرفة للسطوح والمنتجات الفنية . وتقول الأستاذة ميد : ان الفنون لمن أنواع الأنماط الثقافية التى لا بد أن تصان وتعود سيرتها الأولى لو بقي حياً ، بعد احدى الكوارث الجائحة ، ولو نفر قليل من البشر الباقين .

ولا شك أن تعقيبات أول . كروبر على هذا الموضوع جديدة بالذكر بوجه خاص . فإنه بدأ أعماله بتكرار التضاد التقليدى ، ولكنه ما لبث أن

(١) انظر فصلاً بعنوان « محددات السلوك الثقافية » فى كتاب دوسمبون : (Behaviour & Evolution) ص ١٩٠ ، ١٨٥ ، ١٩٢ وانظر أيضاً س . هـ . كودلى ، بفصل عنوانه « الفنون والعلوم وعلم الاجتماع » عقد فى كتاب : (The Making of Society) محرره ف . ف . كالفرتون (نيويورك ١٩٢٧) ص ٧٢٥ وهو يصرح بأن الفجوة المزعومة بين العلوم والفنون على أساس كون العلوم تراكية ، بينما الفنون زهر وتنطفئ كالازهار ، لبث من العمق بمثل ما يظنه الناس عامة ، ولكل فن علم مرتبط به ، كما أن لكل علم فنوناً ترتبط به والنواحي المشتركة فى طرائق عمل الاثنين كثيرة . وقاموس علم الاجتماع Dictionary of Sociology (نيويورك ١٩٤٤) ص ١١٠ ، لا يقصر « التطور التراكى » على الفن وحده ، فهو ما ينتج من النمو والتعديل والتطور الذى يلم بنواحي المجتمع الترابطية المتصلة بعضها ببعض ، التى تنتهى تغيراتها العجيزة الى أثر عام .

أدخل عليه تمديلا كبيرا في السنوات الأخيرة. وقد لاحظنا من قبل نظريته شب
الدورانية من أن القدرة الانتاجية البالغة في الفنون أو العلوم تجيء بصورة
انفجارات أو نبضات متقطعة . قال : ان كل فن « لا بد له الى حد كبير
في كل فترة من الفترات المتقطعة من أن يبدأ من البداية نفسها ، وذلك
بينما كل فترة من الفترات المتقطعة للاستكشاف في ميدان العلوم يمكن أن
تبدأ ، بل هي على وجه الجملة تبدأ فعلا ، من موضع يكاد يقارب نفس
الموضع الذي انتهت اليه الفترة السابقة (١) . ويواصل الأستاذ حديثه
فيقول : ان الفن والتكنولوجيا تراكمية بطبيعتها ، على حين أن الفلسفة
والدين والفن والامبراطورية والقومية تسم بالطابع التمويضي : حيث يحل
فيها نتاج جديد محل النتاج القديم . فان البكرة أو الطنبور والساقية ،
والهندسة وقوانين الروافع ، لا تنسى تماما ولا تبد حتى في الأيام التي
يعم فيها الدمار . على أنه لم يرح في سنة ١٩٥٧ يرى « قدرا جسيما من
الصدق ، في الفكرة القائلة بأن « الفنون الكبيرة سرعان ما تنوى وتضمحل
ويستلزم الحال أن تبدأ من جديد (٢) » . والمعرفة والاختراع النفيان
والتعلقان بالمواد الأولية والبقاء ، لا بد لهما « من مواجهة الحقيقة والواقع » ،
بينما الفنون الجميلة « تواجه القيم لا الواقع ولا تنمو نموا تراكميا ، أو فل
على الأقل ، انها لم تتم تراكميا طوال تاريخها المدون بأكمله » (٣) . « فهي
في غالبية شأنها لا تستعير الا القليل من فنون الحضارات الأخرى . أجل
قد يحدث شيء من التجمع أو التراكم ، ولكن هذا ليس عملية نمطية ولا
بارزة في تاريخ الفنون بوجه الاجمال » .

(١) انظر (Anthropology) (نيويورك ١٩٢٢ ، ١٩٤٨) ص ٢٠٢ .

(٢) انظر (Style and Civilization) ص ٢٦ ، ٦١ ع ٤٤ .

(٣) وهذه مناقشة أخرى مبالغ فيها : والفنون الجميلة كثيرا ما تواجه ما يصده
الناس الواقع في زمانهم ، كما ان مفهومهم عنه غالبا ما يتفق مع المفهوم العلمي للزمان ،
كما ان محاولة خلق الضبط والتنظيم للنفس ربما تأسست بالمثل في بعض الاحيان على
فكرة خاطئة عن الحقيقة ، كما هو الشأن في السحر والدين البدائي .

وبينما يؤمن كروبر بجزء من التناقض التقليدي ، فإنه أدخل عليه
تعديلات هامة في نواح أخرى ؛ إذ أنه نزل عن بعض رأيه في ١٩٥٧
وأقر بأن الناحية النفعية والعملية للعلوم هي وحدها التي تنمو نمو تراكيبها
وتاريخ العلوم البحثية شديد المشابهة لتاريخ الفنون الجميلة ، فمتى كان
الهدف هو الفهم لا المنفعة ولا الكسب ، « فإن مسار العلوم يصبح شديد
الشبه بمسار الفنون » . وهو يظهر في صورة تفجرات ، قد وجه كل
منها الى مجموعة معينة من المشاكل ، حتى اذا حلت تلك المشاكل بفضل
ما بين يدي العلماء من مناهج ، تباطأت العلوم حتى يكتشف توجيه جديد ،
أى مجموعة جديدة من المشاكل الهامة . وعندئذ يحدث أن جهة النشاط
الحلاق في العلوم « تمضي من جديد في طريقها الخاص » ، وهكذا تتقدم
العلوم الجوهرية أو البحثية « بطريقة لا تختلف كثيرا عن تطور الفنون »
على أن العلوم التطبيقية تتطور بطريقة أكثر استواء وأقل نبضا من العلوم
البحثية . ومن المعلوم أن العلوم البحثية كما حدث في بلاد الإغريق ، كثيرا
ما تقوم وحدها غير مصحوبة بكثير من التقدم التكنولوجي ومع ذلك ، ففي
العصر الحديث تنجح العلوم البحثية الى التقدم « بشكل أكثر ثباتا واتساقا »
ولعل ذلك يرجع الى ما أوتيت من تنظيم ونجاح ضخم .

ومما له دلالة أكبر أن كروبر سلم في نهاية الأمر بأن الفنون قد
تحذو الحذو نفسه « إذ أن هناك من الدلائل ما يظهر أن تغييرا مماثلا يوشك
أن يقع في الفنون المرئية ، وربما في الموسيقى أيضا ، ولكن ما يؤخسر
ظهوره في الأدب هو تنوع اللغات (١) » . على أن كروبر لم يزد هذه
الفكرة الهامة بسطا ، وهي التي وضعته بموضع يقارب الاعتراف الصريح
بأن الفنون تتطور . فاذا كانت أظهرت بالفعل بعض التغير التراكمي ،
فربما واصلت ذلك بطريقة أكثر اتساقا وثباتا في المستقبل القريب ، أى
إذا لم تكن العلوم تراكيبية دوما ، ولم تكن كذلك الا في السنوات الحديثة

(١) المصدر نفسه ص ١٥٢ .

والا فى صورتها البحتة الخلاقة ، فما الذى يبقى اذن من المقابلة أو التضاد القديم ؟ لا شك أنه لن يبقى فى هذا الصدد أى فارق دائم مطلق ، وانما الذى يبقى هو تقاعس زمنى فى الفنون والعلوم البحتة بوصفهما أقل ضرورة - من وجهة النظر العملية - ففى المصور الماضى كانت حوافز المحافظة على هذه المهارات غير العاجلة وتطويرها أقل عددا مما هى الآن ، وكانت نتيجة ذلك أن قل الاستمرار فى نموها واستطرافها من ثقافة الى أخرى ، فلم يعد الفن قائما بذاته بوصفه الاستثناء الوحيد للتطور الثقافى . وختم كروبر حديثه بقوله مستخلصا : ان سلوك الأساليب فى الفن الجميل وثيق المشابهة بسلوك الأساليب فى حركات الفلسفة والتضلع فى البحث العلمى والرياضيات والعلوم البحتة أو الأساسية . * وان القدرة المبدعة الفكرية والقدرة الجمالية الخلاقة لتضى على نفس النهج من الناحية التاريخية ، *

وكان كروبر محقا على وجه الجملة فى بيانه النهائى لهذه الحقائق : اذ ليس هناك تباين مطلق بين الفنون والعلوم من ناحية نموها التطورى ، وانما هناك فقط فارق فى الدرجة يتم التقلب عليه رويدا رويدا . وينبى أن تتفق معه على أن العلوم البحتة لم تكن تتسم حتى القرون الحديثة بذلك القدر من التراكم والاستمرار الذى تتسم به التكنولوجيا النفعية ، هذا الى أن الفن وان كان أقل بكثير فى هذه الناحية ، قد أخذ يصبح فى آخر المطاف تراكما على نحو أكثر وربما جنح الى المزيد من التطور فى هذا الاتجاه . ومع ذلك ، فان كروبر لم يتعمق التعمق الذى يكفل له ادراك النواحي التراكمية لتاريخ الفنون فى الماضى . وانه ليفلو فى تأكيده على « الانفجارات المتقطعة » للطاقة الخلاقة ويقلل من شأن مدى انتقال المنجزات من حقبة خلاقة الى أخرى . ولم يدرك ادراكا كافيا ما بين الفنون والعلوم من العوامل المشتركة التى تبطل أى فصل شديد بينهما ، وتوحى بأن كليهما ربما تطور فى المستقبل وفق خطوط أكثر تشابها .

وحتى في هذه الأيام ، لا تتصف العلوم ولا الفلسفة بذلك التراكم المطرد الذي كان يتظر ؛ ذلك أن الحروب والكوارث ، والثورات والأيدولوجيات الجديدة التي تقبض على زمام الأمور ، تنزع كلها نحو تمزيق خط الاستمرار وإعادة توجيه العاملين في هذين المجالين الى مسالك مختلفة . على أنه كثيرا ما يتوافر استمرار أكبر في العلوم التطبيقية ، حيث تستير الحاجات العملية أقصى قدر من الجهود ، على نحو يفوق ما يحدث في العلوم البحتة ، التي يزيد فيها اعتماد الاستمرار على حب الاستكشاف الفكري أما في مجال الفلسفة ، فن العملية التراكمية أكثر عرضة للشك ، وكثيرا ما تخضع للضغوط الاجتماعية والدينية ، كما تنقثر (شأن الفنون) الى ما يمكن قبوله والاعتماد عليه من معايير الصحة ، ويذكر سانيانا* في مقال له عن « تقدم الفلسفة (١) » ، كم يتصف هذا التقدم بعدم الاستقرار - وهو يقول : ان الفلاسفة المحدثين ينزعون الى تمزيق التراث الفلسفي والتخصص في مسائل ضيقة ، بدلا من محاولة التوليف أو التركيب بشكل مطرد التقدم . والحق أن الفلسفة أصبحت منذ عهده أكثر تخصصا على خطوط علم اللغة Linguistics وعلم معاني الألفاظ Semantics متجاهلة في كثير من الأحيان سائلها التقليدية . وكذلك حال رجال العلم ، اذ قد يشتد انشغالهم بالمسائل الملحة المعاصرة ، حتى لتفوتهم المنجزات القديمة في حقل تخصصهم .

والواقع أن مؤرخ العلوم أو الفلسفة هو الذي ينقب بعناية ودقة في الوثائق القديمة ليكشف ما تميز به أصحابها من بصائر نافذة غدت مهمة ولكنها ذات قيمة خالدة . ويقوم مؤلفو الكتب المدرسية بتلخيص ما يبدو جوهرها بالنسبة لطالب اليوم ، ولكن الحاجات والآراء تتغير حول هذه

(*) سانيانا جورج (١٨٦٢ - ١٩٥٢) فيلسوف وشاعر أمريكي ، ولد بمدينة
وعلم بجامعة هارفارد ، اهتم بروح الدين وهو طبيب في فلسفته (الترجمة)
(١) في كتابه Soliloquies in England & Later Soliloquies (نيويورك ١٩٢٢)

المسألة • فيحدث في بعض الأحيان أن تهمل كتب العام الماضي المدرسية ،
لا لأن مافيها من أفكار قد أصبح باطلا الى الأبد ، ولكن بسبب ما اغترى
المؤلفين والعلمين من تغيير طارىء في اهتمامهم بمسائل معينة والتأكيد
عليها •

٢ - الادوار التراكمية في التغير الفنى

ان المؤلفين الذين يقولون بأن الفن لا تراكمى ، قلما حددوا بالضبط
ناحية تاريخ الفن التى تدور بخلدكم • وهم فى بعض الأحيان يشيرون الى
أعمال فنية بعينها ، مثل مسرحية ماكبت ، أو فنانين معينين مثل هوميروس ،
ويشيرون أحيانا أخرى الى أساليب الفن الماضى بأكمله بالمقارنة بمسلك
العلوم ، كما يشيرون أحيانا أخرى الى أساليب معينة أو انفجارات فى
الخلق والابداع بأماكن مختلفة • ولكن هذه جميعا لها نواح تراكمية •

ومن الجلى أن الفن فى مجمله - أى المجموع الكلى لمنتجات الانسان
الفنية - يمد تراكميا بأبسط معانى الكلمة وأشدها حرفية • ويقول قاموس
ويستر فى تفسير لفظة تراكمى Cumulative : هو ما يتشكل أو يكبر
حجمه بإضافات متتالية • وبهذا المعنى تصبح الفنون الآن تراكمية ، كما
ظلت على هذه الحال طوال تاريخ الحضارة بأسرها • والمصطلح بهذا المعنى
لا يحتاج الى أن ترتبط هذه الإضافات بعضها ببعض فى صورة مجموع
عضوى • وما يستطيع أحد أن ينكر أن الأعمال الفنية ظلت تتجمع وتتراكم
طوال آلاف من السنين : فان مجرد التكاثر البحت للتصاوير والتماثيل
والكنائس والقصائد الشعرية والسيمفونيات الموسيقية ، لتكفى لجمال الفنون
« تراكمية » من هذه الناحية • فضلا عن ذلك ، فان الآلاف الخمسة
الأخيرة من السنين شهدت ظهور الآلاف المؤلفة من جديد المواد والأدوات
والتقنيات والوسائل المادية اللازمة للفنون •

ولم يحدث فى الفنون ولا فى العلوم أن كان التراكم مجرد تكديس
غير منتظم من المنتجات التى لا رابط بينها • فان خبراء الفنون ظلوا يعملون

قرونا متتالية فى تصنيف وترتيب كل من الأعمال : القديمة والحديثة وتقييمها وتفسيرها والتصرف فيها ، وآية ذلك أن نتائج هذه الجهود قد ادخرت واستخدمت فعلا فى المتاحف والمكتبات والمسارح والمدارس والأفلام ومجموعات أسطوانات الحاكي . وموجز القول ، أن جميع ميراث العالم فى الفنون قد تطور بطريقة تراكمية ، مثلما فعل ميراث العلوم . ومع أن الفنون أقل تنظيما من العلوم ، فانها ذات تنظيم جزئى ولكنه متزايد . فالآلاف الأساليب والتقاليد التى تؤلف الفنون يعاد تنظيمها اجتماعيا وهى تندفق الى خزان واحد للفنون العالمية .

على أن هذا ليس كل مايقصدونه حين يصفون العلوم « بالتراكمية » ، وحين ينعنون الفنون بنقيض ذلك . وهناك معنى أكثر أهمية هو أن الأعمال العلمية فى أية فترة تنزع نحو الاحتفاظ بما يعد خير منجزات الأجيال السابقة وضمها الى الذخيرة المدخرة ، بينما الأعمال الفنية يفوتها أن تفعل ذلك .

ولا شك فى أن نصف هذه المقابلة أو هذا التضاد شئ لا سيل الى انكاره : فان العلوم تصف الآن بسمة التراكم البالغ ، فهى من هذه الناحية أشبه الأشياء بنمو كائن عضوى مفرد ، وأقربها الى تطور الحياة فالرجل من هؤلاء يحتفظ بما كان للطفل من تركيب عظمى وعضلى ومن جهاز عصبى ، كما أنه ينسبهما ، والفقاريات العليا قد احتفظت ووطورت الجبل الشوكى والجهازين : الهضمى والتنفسى الى غير ذلك من الأجهزة التى طورتها بالتدريج أنواعها السلفية . وغنى عن البيان أن بحثا فى الفيزياء يضم كل ما يعتبره الناس هاما وحقيقيا فى مباحث أخرى سابقة تدور حول نفس الموضوع ، بما فى ذلك مناهج البحث والتنظيم المصام للأفكار . بل ان النتاج المادى للعلوم التطبيقية كالألة مثلا ، كثيرا ما يكون خلاصة انتقائية لمخترعات سابقة جرت على نفس الخط ولو نظر المهندس الكهربى الى محرك (دينامو) حديث لأمكنه الاشارة الى قسمت مشتقة من محركات أقدم عهدا وأكثر فجاجة ومن ملفات التوصيل البسيطة

والمغناطيسات الكهربائية التي سبقت تلك الحركات • والعلوم في مجموعها،
أى كطائفة من المعارف والطرائق الفنية التي تهدف الى التحكم فى الطبيعة،
انما تتطور باستمرار عن طريق الاحتفاظ بالماضى ، والمكتشفات المحققة ،
واستبعاد الأخطاء ، وإضافة معارف جديدة ونظريات جديدة وتنقيح وإعادة
تنظيم المجموع بأكمله ، ونقله الى الجيل التالى •

أما النصف الثانى من التناقض ، فانه يذوب ويتلاشى عندما يتعرض
لفحص دقيق ، فقد رأينا فعلا أن الأساليب والتقاليد الفنية تراكمية هى
الأخرى ، وان كان ذلك الى حد أقل • فأما « الابتداء من جديد » ففى
جزئى ووضع عارض يحدث بين الفنية والفنية ، خذ مثلا أسلوب الباروك
فى الفنون المرئية ، والموسيقى والأدب ، تجده احتفظ وجسد أبدع وأبهج
ما وجده المصر فى المآثور الكلاسيكى حتى ذلك الزمان • فمصر ذلك
الميراث بتطورات جديدة • ومن المحقق أن بعض سمات الأسلوب الباروكى
قد هجرها - الى حين على الأقل - من جاء بعده من الفنانين • ولكن مثل
هذا القول يمكن أن يقال عن العلوم فى عصر الباروك • فان رجال العلم
المحدثين ينزعون الآن الى رفض الاستدلال العقلى البحت ، الذى ظل أمدا
طويلا قابضا على عنق العلوم الأوروبية •

والفارق الأكبر انما ينحصر فى أن الأدواق فى الفنون بما فى ذلك
خير ما كان فى الأساليب السابقة ، لا تتوقف البتة عن التغير • وكل ما فى
الأمر أننا لم نشر بعد على معايير دائمة فى الفن تدلنا على ما ينبغى الاحتفاظ
به وما ينبغى رفضه ، بينما وجدنا (أو زعمنا أننا وجدنا) معيارا ينفعنا فى
مجال العلوم • على أن الأجيال التالية من العلماء قد لا يتفقون معنا فى
الرأى تماما حول هذه النقطة •

أما عن الفنان الفرد فمن الممكن دائما أن نقول بأن الشطر الأول
من حياته تراكمى من الناحية العقلية فهو يتعلم وينمو ويخبر الطبيعة
والفن والناس ، ويتفاعل وبيئته ، ويجرى التجارب على مختلف الأساليب

والوسائل ، ويكتشف نفسه رويدا رويدا فى البت فيما يريد أن يقوله ويصنعه قبل أى شئ آخر ، فإذا استوى الى النضج أخذ يتقن وينظم بعض هذه العناصر مؤلفا منها تركيا أو توليفة جديدة • على أن استبصاراته ومنجزاته الأولى تبقى له وتضم بدرجات متفاوتة فى انتاجاته أثناء طور النضج • ومن هنا يمكن القول بأن هذه المنتجات تعبر عن شخصيته ، وهى لا تعبر عنها كلها فى أى عمل مفرد ينتجه أو حتى فى انتاجه كله ، ولكن تعبر عن أجزاء هامة منها ظلت تنمو زما طويلا • ولذا فإن «ماكبث» أو «العاصفة» تمد بهذا المعنى عملا تراكميا لشيكسبير ، يحسوى على خلاصة أو رواسب وبقايا انتقائية من فترة نموه السابقة كفنن الى أن بلغ تلك النقطة ، ومهما تكن أية ومضة من ومضات الالهام فجائية وممثلة ، كأنما هبطت من سماء صافية فإن العمل المنجز لا بد أن يحتوى على مواد سيكولوجية مستمدة من ذخيرة خبرة حياة الفنان •

فالصورة الكلية التفصيلية للعمل الفنى تتطور بالتدريج فى عقله • وتنفيذها يتطور على الورق أو القماش ، طوال الدقائق أو الساعات أو السنوات • وفى بعض الحالات حفظت مجموعة من المسودات الأولية التمهيدية التى ترقى الى شكل اعتبره الفنان صورة كاملة منتهية ، وربما أدخل اليها أثناء العمل وعلى نحو مطرد فكرة بعد فكرة • وقد يحدث تقيض ذلك فى حالات أخرى ، كما هو الحال فى مجموعة معينة من الصور بريشة ماتيس (وهى لوحات لبنت ترقدى بلوزة موشاة بالنطريز) وفى مجموعة ليكاسو اسمها (رسوم عجل) •

والطراز الأول من المجموعتين تراكمى قطعاً ، بينما الثانى ينطوى على الحذف بمعنى ما ، وذلك لاغفال الرسام بعض التفاصيل غير المرغوبة • ولكن كلا منهما يحتوى على قدرة تراكمية على الاختيار والرفض وإعادة التنظيم • ثم قد يحدث فيما يعقب ذلك من سنوات ، ان الفنان قد يتخلى عن عدد كبير من اهتماماته السابقة ويتخصص فى عدد ضئيل جداً من المؤثرات (Effects) ، بحيث تبدو العملية الابداعية وكأنها أصبحت

الآن الى حد كبير عملية حذف وازالة ، عملية تخلص النفس من «العفش» الزائد . وهو دور يمكن تسميته باسم دور التشبث أو ازالة التراكم ، ولكن لا يفوتنا أن نشير الى أنه ينطوى ضمنا على تراكم سابق ، ويستعرض الفنان ، ان ظل على قيد الحياة ، لخسارة أشد وأثقل ، أى فناء ما تعلم من قبل .

ولا يخفى أن كل فنان يشيد فوق عمل من سبقه من الفنانين ، سواء أدرك ذلك أم لم يدركه . وبذا يكون كل فن وكل أسلوب وكل تعاقب من الأساليب ، تراكميا الى حد ما - والواقع أن كثيرين من الفنانين - على العكس من رجال العلم - لا يبنون على المنجزات السابقة بصورة شعورية متعمدة ، كما أنهم غالبا ما يحبون أن يتصوروا أنفسهم على أصالة كاملة . وقد شجعهم على ذلك نظريات جمالية زائفة . على أن المشاهد الحبير لا يرى أن هناك شيئا اسمه فنان كامل الأصالة أو عمل فني كامل الأصالة ، فان جميع الناجحين من الفنانين تأثروا بما حولهم من أعمال فنية ماضية أو حاضرة ، سواء أكانت عظيمة وجادة أم شعوية وتافهة . ولا شك أن الحبير العليم بالموسيقى يستطيع أن يتشم الشيء الكثير من باخ وهاندل في موسيقى هايدن وموزار ، كما يجد قدرا كبيرا من هؤلاء في موسيقى بيتهوفن وشوبان وبرامز . وكذلك الشأن في خير التصوير ، فانه يجد في أعمال ايل جريكو القدر الكبير من تينتوريتو Tintoretto ومن التصوير اليزنطى المتأخر ، كما أن الشيء الكثير من جورجوني وتيان موجود في أعمال تينتوريتو ، كما أن هناك شيئا كبيرا من جوتو وماساتسيو موجود عند رافايل وليوناردو ، ولا تنسى بلاد الصين ، فان سمات من تقاليد رسوم المناظر الطبيعية في عهد أسرة شنج الصينية بقيت حية فيما تلا ذلك من رسوم المناظر الطبيعية الصينية واليابانية . وبديهي أن شيئا جديدا يضاف في كل حالة من هذه الحالات ، أجل ان الأسلوب مختلف في جملته ، بيد أن عناصر من قديم المنجزات تظل موجودة . وليس معنى ذلك أن الأسلوب يتطور حين ينحدر من فنان أو فترة الى فنان آخر أو فترة أخرى

يعقبان الأولين ، ونشير هنا الى أن أسلوب روبرت قد رق أو وهن على يد فان ديك ، وان أضيفت اليه بعض السمات الشخصية . ويمكن أن يقال شئ من هذا القبيل عن أى فن من الفنون . اذ الواقع أنه حتى حين يحاول القادة بين الفنانين محاولة شعورية « قطع صلتهم بالماضى » فانهم فى العادة يجدون أنهم يتعثرون من جديد أسلوبا أو تقليدا أقدم ، كطراز النحت الافريقى مثلا أو البولينيزى ، وهم فى بعض الأحيان يفعلون ذلك شعوريا وقصدا ، وقد يدخلون فى أحيان أخرى ذكريات مبهمة لاشعورية عن شئ شاهدوه أو سمعوا به أو قرأوا عنه منذ أمد بعيد .

واذا انتقلنا الى فن العمارة ، رأينا الصفة التراكمية فى بناء عصرى واضحة جلية ، وليس ذلك فقط فى ملامحه الوظيفية والهندسية ، ولا فى فهمه لحواص المواد ، ولا المرافق الضرورية لبناء من نوع معين ، وانما كذلك فى الشكل الجمالى والطراز نفسه ، سواء أكان مزخرفا أم مجردا من الزخارف وهندسيا كاحدى الماكينات . والصفة التراكمية فى قصيد مثل « الكوميديا الالهية أو حكايات كتربرى » ليست كما يذهب أعداء التطور ، مسألة « تكنيك سطحي » . وانما هى تمتد الى جميع الأفكار والمشاعر المعبر عنها ، أى أنها تسرى فى تناسل شكل الوحدة الكاملة وأسلوبها . فالفضل لا يرجع الى أعمال أخرى فى نفس اللغة أو نفس الوسط ، ولا الى الفن السابق فقط . خذ ميكلائنجلو مثلا تجدده مدينا لما لدى الاغريق والبرانيين من ديانة وفلسفة وأدب ، مثلما هو مدين لمن سبقه من المصورين الايطاليين ، بينما دانتى مدين الى ما للبطالة من فلك فضلا عن أنه مدين لاينادة فرجيل ، وللتشعر التوسكاني المعاصر .

وقد رأينا كيف أن أعداء التطور يهملون هذه المديونية على اعتبار كونها « مجرد شئ سطحي وخارجى » - أى مجرد « لوازم اضافية » - أو « وسائل » - أو « لوازم مسرحية » ، كما عبر عن ذلك كيرد Caird - وهم يصرون على أن « روح الفن » الضرورية ، تختلف عن ذلك

اختلافا تاما ، وهى مستقلة تماما عن التقاليد والتربية ، تهبط كأنما هى الهام على الأرواح المتقاة وتحدرد نقية من نبع النور الأبدى ، وهلم جرا .

ولا يخفى أن هذا النوع من الجدول محال تفنيده بواسطة الشواهد الاختبارية . إذ أنه قد تكون له على الدوام الكلمة الأخيرة ، وذلك لأن أية صفة قابلة للتسمية أو شكل أو فكرة أو احساس أو معنى ، أو اتجاه فى الفن ، يمكن إثبات انتقاله ثقافيا ، - انما يطرح جانبا على الفور بحجة « عدم أهميته » ، على حين أن « روح الفن » لا تبرح مخفية لم يمسسها سوء داخل عمل المبقرى الحق . انها على الدوام شئ آخر فريد فى بابه غير قابل للمحسوس ، ولسبب لا أدريه *a zen e sais quoi* يروع من كل تحليل ، ولا يميزه الا ذوو الأذواق الرفيعة من الأشخاص . وإذا واجه المرء منا عملا يبدو عليه التأثير العميق بالثقافة التراكمية ، أمكنه نبذه كله جانبا باعتباره عملا « غير فنى » أو كما عبر تولستوى مجرد « فن زائف » . وبذلك تنقل المسألة بأكملها بما فى ذلك تعريف الفن الى مستوى التقييم الجزمى *Dogmatic* والشخصى الذى لا مجال فيه للمناقشة الموضوعية .

ويحتوى تاريخ الفنون على كثير من الثغرات وانقطاع الصلة بالماضى . فلو أن الانسان اكتفى بالنظر الى هذه الآماد وحدها ، لبدا الفن أقل تراكما ، فن جميع الفنون وعددا كبيرا من العلوم ، اضطرت فعلا الى « الابتداء من جديد » الى حد كبير ، فاضطرت الى ذلك فى غرب أوروبا بعد سقوط روما وأثناء القرون التى انعدام فيها الأمن . وترجع هذه الثغرات فى الفن الى حد كبير الى عطل أصاب التنظيم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، كما تعود الى التمزق الواسع النطاق الذى أصاب المجتمع فى مجموعه بمنطقة معينة . ومتى كان التمزق أصفر حجما وأوجز أمدا ، ومتى كان أصحاب الثقافة وحكامها الجدد متشابهين من ناحية الخلفية السلالية والثقافية ، أمكنهم التقاط الأجزاء ومواصلة الفنون متخذين من هذه الأجزاء نماذج ،

وبخاصة اذا بقيت قلة قليلة من مهرة الصانع على قيد الحياة • وقد كشفت
أبحاث علم الآثار القديمة بالشرق الأدنى عن العديد الذى لا حصر له من
المدن المدمرة ، وهى تقوم فى طبقة من الحفائر فوق طبقة ، واقرن هذا
التدمير على الأرجح بقتل معظم السكان أو أخذهم عيدا • على أن كثيرا
من المنتجات الفنية المثينة كالتحاث الحجرية أو العاجية ظلت موجودة بين
الأنقاض أو حملت فيما حمل من مقام ، لكى تقوم بدورها الصامتة فى
فن الفاتحين • ومن ثم كان هناك تواصل أو استمرار عظيم للتقاليد الفنية
بمناطق أرض الجزيرة وسوريا . أثناء الآلاف الثلاثة الأولى من السنين
ق • م •

أما فى أوروبا بعد سقوط روما ، فإن التقاليد الفنية ظلت حية فى
الأديرة ، كما أن الاستيراد الثقافى المستمر من الشرق الأوسط بدأ قبل
سقوط القسطنطينية فى القرن الخامس عشر بزمان مديد • ولنا ندرى الى
أى حد استفاد جوتو من الرسم الأقدم منه فى « الأسلوب الرومانى » ،
الذى كان الكثير منه موجودا فى أيامه ، وإن باد بالنسبة إلينا (فقد دمرت
جيوش شارل الخامس قدرا كبيرا من الفن القديم فى روما أثناء القرن
السادس عشر) • وبينما « عصر النهضة » يمضى فى سبيل التقدم ظل
يستفيد على نحو مطرد من الفن الكلاسيكى عن طريق الترجمة والاستيراد
والحفائر •

ومن الناحية الأخرى ، تواصل بدرجة نسبية قيام طرز كبيرة قومية
وحقيقية تصف بالشيء الكثير من التراكم • مثال ذلك ماحدث من انتشار
البوذية والفن البوذى من الهند عن طريق الصين الى اليابان ، وفى انتقال
فن النحت البوذى بمنطقتى واى (Wei) وكارماكورا ، يتبدى انتقال
التأثير من احدهما الى الأخرى ، مع وجود الاختلافات التى لا مناص
منها • فالفن اليابانى لا « يبدأ من البداية » ، بل يبنى على الأسس الصينية
فى كل وسيلة تقريبا ، كما تفعل البوذية اليابانية • فهل صحيح ، كما

ارتأى كروبر ، أن كل ديانة وكل فلسفة أيضا ينبغي أن تبدأ من البداية نفسها مرة ثانية ؟ الواقع أن هذا شيء من السير اثباته في حالة البوذية ، مبتدئة من البرهمانية المبكرة ، أو في المسيحية ، منبثقة من اليهودية ، ولكن أين تلك الفلسفة الوسيطة* أو المصرية في العالم الغربي التي لا تحتوي على نصيب من الهام سقراط أو أفلاطون ؟ ومن المعلوم أن القديس توما يعتمد صراحة على أرسطو . ويوضح سانتبانا مدى مديونية لكريستوس وأفلاطون واسينوزا ، فضلا عن الفلسفة الهندية أيضا .

ومن العادات الشائعة الجديرة بالثناء عند العلماء والفلاسفة أن يذكرها بصراحة الأسناد والمراجع السابقة في حق كل دراساتهم ، أما بقصد الاعتراف بفضلها عليهم من ناحية ، أو لمساعدة القارئ على ربط العمل الحالي بسوابقه ، وذلك بقصد تبيين ما تم قبوله من الماضي ، وما الذي تم رفضه ، وأن يعرفوا بوضوح ما يدعى الكاتب الحاضر أنه أضافه من عندياته . وقد يحدث أحيانا ، ولكن بدرجة أقل ، أن ملحنًا يكتب عند بداية قطعة موسيقية ، « مع احترامي للموسيقار للى » ، أو « توبيعات على لحن » ، ألفه بالسترينا ، أو ما يعادل ذلك . وعندما يبدأ الملحن المصري في كتابة موسيقاه بأسلوب أقدم قليلا ويضيف لفئة معاصرة الى عمله ، يساعد ذلك الجمهور على ادراك أن :

(أ) المحاكاة الجزئية مقصودة وصريحة ، وليست انتحالا خفيا أو لا شعوريا ، (ب) وأن مكان الأصالة يكمن في بعض التغيرات - مثل التنافر الصوتي المصري والمقامية المتعددة في انسجام (هارموني) لحن من ألحان القرن الثامن عشر ، وهكذا يوجه التفاته الى بعض علاقات معينة تقوم بين الماضي والحاضر ، كما أن تقديره ، يلقي التأييد . ومما لا شك فيه أن دين الانسان للماضي لا يمكن الاعتراف به مطلقا على الوجه

(*) الوسيطة Medieval : أي القروسطية ، المتعلقة بالفرون الوسطى .
(الترجمة)

الأكمل • ولو تناولنا بالبحث فذنا عالما مثل سترافنسكى أو بيكاسو أو جيمس جويس ، لوجدناه يضطر الى سرد تاريخ فنه كله تقريبا • ولكن لو تم على الأقل الاعتراف بأهم الأفضال ، لأمكن مساعدة الجمهور على ادراك مايقوت بعض المؤرخين والفلاسفة : وهو الاستمرار السائد والواسع الانتشار للتطور الفنى •

وأكبر شاهد على ما للاختراع العلمى من طبيعة تراكمية ، هى المشاكل التى تواجه • مصلحة تسجيل الاختراعات وبراءاتها • - فان آلة عصرية عالية التطور كالسيارة مثلا ، لا تخترع على حين بفتة ، ولكن بالتدريج ، وربما تم ذلك على كر عدة أجيال • فتصدر براءة أساسية أو أكثر عن صورة مبكرة لها : أى مثلا عن آلة اشتعال وجهاز لنقل القوة الى عربة ذات عجلات • (وحتى هذه الفكرة نفسها لم تكن جديدة تماما ، ولكنها تطورت عن طرز أقدم من الآلة والعربة ، طرز لعلها لم تحصل البتة على براءة اختراع • ويذكر التاريخ أن هيرون الاسكندرى أنشأ آلة بخارية • وربما قام بذلك آخرون قبله •) وبعد براءة الاختراع الأولى ، يمكن أن يصدر عدد لا نهاية له من البراءات الأخرى سنة فى اثر سنة لادخال التحسينات على الآلة الأساسية للسيارة ولأدوات اضافية جديدة مثل المسير الذاتى (المرش) ومساحة الزجاج الأمامى • فالسيارة المصرية خلاصة انتقائية لكثير من هذه الاسهامات •

وفى مجال الفنون ، تنشأ مشاكل مماثلة لهذه من قيل حقوق الطبع والنشر ، فضلا عن براءات الاختراع اللازمة للأدوات والعمليات التكنيكية • والنوع الثانى ، كما هى الحال فى آلة التصوير السينمائية ، يعتبر من أعمال العلوم التطبيقية فوق كونه ذا هدف فنى • ولكن مشكلة حقوق الطبع والنشر بالنسبة للأدب والموسيقى يئلب عليها الطابع الفنى بصورة

(١) الآلية Mechanism نوع التركيب الآلى وطبيعة ترتيب الآلات •

(المترجم)

متميزة أكثر . على أنها مشكلة لا تثار مطلقا في الغالبية الساحقة من الحالات التي لا تحدث فيها أخطار كبيرة حول المال أو الشهرة . وقد يحدث في حالة عمل فني كصورة أو تمثال أن يشير أحد النقاد الى وجود دين أو اشتقاق من فنان سابق ، ولكن قلما بلغ الأمر ساحات القضاء ، ومع ذلك ، فقد أخذت تردد رويدا رويدا الحالات التي تتعرض للأخطار المالية الكبيرة ، وهي حالات التمثيلات والروايات الشديدة الرواج ، والحفلات الموسيقية ، والمنتجات الاذاعية والتلفزيونية ؛ ذلك أن تناول فكرة بالمعالجة كقصة أو أخذ حادثة أو نكتة أو نغمة لحن من أى عمل آخر وتزويقها ببعض تغيرات طفيفة لتصبح خلقا وابداعا أصيلا من المسائل التي لا تمر بغير تحد في جميع الحالات . وعندئذ قد تقدم القضية الى المحاكم ، وتقف بين يدي قاض ومحللين ، قد لا يكونون على علم بالفنون ، ليفصلوا في المقدار الذي أخذه العمل ب من العمل أ ، وإلى أى حد أدخل فيه التغير ، بصورة خلاقة ، ، وهل المادة المأخوذة كانت أصيلة حقا عند مؤلف أ الشهير ؟ فلمله قد أخذها من آخر ، أو من دائرة تاريخ الفن العامة الهائلة ، أو من أعمال لم تحظ قط بحقوق التأليف ، أو أخرى زالت عنها تلك الحقوق . وغنى عن البيان أن القوانين والتشريعات في مجال الفنون ، لم تبلغ التطور العالى الذي بلغته في التكنولوجيا العلمية ، كما أن الحكم فيما يتعلق بالأصالة هنا أصعب كثيرا . على أن من انوضح على وجه عام أن الأعمال الفنية الأقدم تلقى النهب والسلب باستمرار التماسا لأفكار تبدل وتغير وتخلط بأخرى أو تظم الى أفكار أكثر جدة .

ولو نظرت الى تاريخ الفنون في جملته ، لوجدته يتضمن تراكما من الماضي ، قوامه الأفكار والمهارات والأشكال والأساليب والوسائل والغايات والأذواق ومعايير القيم . فعندما ينتج فنان فرد عملا فنيا ، فهو بالضرورة يتقبل ويدمج بعض هذا التراكم التقليدى ، على أنه كثيرا ما يحس في الحين نفسه أن ذلك عبء باهظ . فقد تبدو « التقاليد » لديه عبئا بغيضا من ثقل الأسانيد المرعية والعادات المتواضع عليها التي عوقت

عبقريته الأصيلة والتي يريد أن يفر منها فرارا تاما . وهو فى ثيابا رغبته فى شحذ هذا العمل الفنى بالذات بحيث تصبح رسالته أو وقمها قويا جهد الطاقة لا يعوقها أى عائق ، يحس احساسا واعيا قويا برفض وتجنب ممارسات تقليدية بعينها ، ويكون احساسه هنا أقوى منه بالنسبة لتلك الممارسات التى يحتفظ بها ، غير أن مثل هذا التوكيد الشمورى على الاطراح أو التبديد كقيض للتراكم ، من الخصائص المرتبطة بوجه خاص بالحركات النكوصية والبدائية فى الفن ، التى يحس فيها الفنان بأنه انما يرفض الحضارة المصرية والفن الحديث التمددين ككل مجتمع - وهو اذ يبتعث أسلوبا أو طرازا أبكر ، انما يتقبل تراكما سابقا للفنون العالية نسبة الناس فى الآونة القريبة .

ولن يستطيع أى انتاج أو أسلوب مفرد فى الفنون ولا العلوم أن يجعل التطور السابق بأكمله . ففى كل من المجالين ، تفرق التفسير التراكمى فى اتجاهات مختلفة . فالتطور المفرط الممتد فى أى خط واحد يعد بالضرورة انتقائيا ومانعا لكل ماعداه ، اذ يطرد التطورات الممكنة الأخرى التى كانت بذورها حاضرة فى الشكل السابق الأقل ظاهرا . وهذا يصدق على التطور العضوى ، الذى يعترف الناس جميعا بطبيعته التراكمية . فبعد المرحلة المبكرة التى عاشها الأحياء فى البحر والماء ، جنحت بعض السلالات الحية الى اليابسة ، وذهبت أخرى الى الهواء ، بينما بقيت بجامع أخرى فى البحار . وقد هجرت كل سلالة من تلك السلالات بعض ميراثها البحرى وأحلت محله خطا جديدا للتطور . مثال ذلك ، أن السلف الأقدم للطيور ، اضطر حين طور سماته الطيرانية ، الى نبذ بعض السمات الحشرية فالطائر المصرى لا يلخص خط التطور الخاص بالتدييات وليس العكس بصحيح ، وان اشترك الطير والتدييات فى بعض سمات مشتركة - والحق أن الجنين البشرى ، يطور فى أثناء نموه قبل الولادة ، سمات مؤقتة تذكره بأسلافه السابقين للبشرية ، على أنه سرعان

ما ينبذ هذه السمات في ثانيا تقدمه المحدد تحديدا صارما نحو شكل الطفل
البشرى • وبعبارة أخرى ، ان التطور العضوى لا يتصف بالتراكمية الا
الى حد محدود وعلى امتداد خطوط متقاة •

وتصدق النظرية نفسها على التطور فى مجالى الفنون والعلوم • فان
أحدا لا ينتظر أن ينطوى مبحث فى الكيمياء على كل ما يحتويه مبحث فى
علم النفس ، أو العكس • والمحرك (الدينامو) مثلا هو نتيجة الاختراع
التراكمى على امتداد خط واحد ، كما أن المصل الواقى من الالتهاب
السحائى يمتضى على امتداد خط آخر • وهناك فى نفس الحين حالات من
التراكيب : فان المصل الواقى من شلل الأطفال والنص السيكولوجى
المكتوب يستفيدان فائدة ضمنية ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، مما
تمت معرفته حول علم الكيمياء • فمن المسلم به أن عالمنا هذا عالم واحد
تتفاعل فيه جميع عوامله بعضها مع بعض وان تفاعل بعضها بطريقة مباشرة
أكثر وواضحة أكثر من البعض الآخر • وعلى نفس المنوال لا يجوز
للمرء أن يتوقع من احدى السيمفونيات أن تجعل له تطور الدراما ، أو
من احدى الصور أن تلخص له تطور الموسيقى الأوركستراية • فان كلا
من هذه جرى تطوره على أساس خطوط مختلفة نوعا ما ، ولا يتصف
بالتراكم بوجه رئيسى الا من ناحية سلالة السلفية • ومع هذا ، فان كل
فن قد أدلى بدلو الاسهام فى غيره من الفنون •

٣ - الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها تراكمية بدرجات متفاوتة - حوامل
الثقافة الموقرة بالانتقال :

وفى الفنون ، شأن الاختراعات العلمية ، تكون بعض المنتجات تراكمية
على نحو أوفر وأكثر احكاما من بعضها الآخر ، فالمرصد الفلكى الكبير
فى بالومار انما هو خلاصة مركزة وتطبيق دقيق لما فى زمانه من العلوم
الطبيعية والرياضية • ولو نظرت الى الأوديسا والى المهابارات والكوميديا
الالهية ، والى كاتدرائية شارتر والى رباعية الختم Ring-cycle

لفاجز والى الحرب والسلام لتولستوى - لوجدت كلا منهما ليس فقط تركيا معقدا وإنما هو مجمل أو خلاصة رمزية ، لمجالات واسعة من الثقافة التى سبقته أو أحاطت به . والرسوم الجصية الجدارية (الفريسك) التى صورها ميكلائجلو فى كنيسة السستين ، إنما ترمز الى مجال رحب من التقاليد الاغريقية والعبرانية والمسيحية . وتحتوى مسرحية ماكبت على قدر عظيم من تاريخ أسكتلندة وأساطيرها وسحرها . ويعد مثل هذا العمل حاملا للثقافة بطريقة لا تتوافر معها تلك الصفة فى أعمال أبسط أو أشد تخصصا ، تنسب الى نفس الفترة . ويمكن أن يصدق هذا القول نفسه على فنانين معينين مثل ليوناردو وجوته . كما يمكن أن يقال على أنساليب معينة كأسلوب الباروك كنقيض للأسلوب التأثرى (مثلا) .

ومتى حالف التوفيق انما اعتبره الناس « عظيما » هو وفنه ، ولكن الفوارق فى القيمة ليس من الضرورى أن تكون ضمنية هنا ؛ إذ أن عملا بسيطا شديد التخصص قد يعدله فى الجودة بطريقة مختلفة ، وربما كان حامل الثقافة مثقلا بالتفاصيل ، كليا سبي : التنظيم أو غير ذى أثر فى نواح أخرى . والتميز الرئيسى موضوعي ؛ إذ أن بعض الأعمال الفنية قد توهب بوفرة من مختلف الصور والأوصاف والاشارات الى الأشخاص والأماكن والأحداث والعرف والمعدات ، وتوفر بالتنوع من الصور والتصميمات أو بمجال رحب من المؤثرات الموسيقية أو الدرامية ، بحيث يستطيع المشاهد أن يستفيد منها علما غزيرا عن مجموع الثقافة التى أنتجت فيها ، وعن الأعمال الفنية السابقة فى هذا الوسط وغيره ، وأن يتركز فيما يتعلق بالقديم من الاتجاهات والمثل والمعتقدات والتقاليد الخلقية والانفعالية . وكل هذا يمكن توضيحه ببالغ السهولة فى الأدب . وفى الفنون الأخرى المنطوية على النص اللفظي ، ولكن بعضه يمكن الرمز اليه فى الفنون المرئية ، فضلا عن الرمز اليه بدرجة أقل فى الموسيقى ، ولا شك أن مدينته قديمة وحية الى اليوم مثل روما أو كيوتو ، إنما هى مجمل

يوجز كثيرا من التقاليد وكثيرا من المراحل مرت بكل منهما ، بما فى ذلك الأشكال المريئة وما يرتبط بها من معان •

وليس من الضرورى لكى يكون الفن تراكميا ، أن تكون منتجاته ذات تركيب معقد • فربما تألف التراكم من المهارة والخبرة والمعرفة النامية ، فى عقول كل من الفنانين والجمهور ، وربما تركزت فى المعرفة بما يشفى حذفه وتجنبه وما هو غير ضرورى وزائد عن الحاجة من وجهة النظر الوظيفية أو الجمالية أو كليهما • ويمكن أن يكون الحذف هاما قدر أهمية الاضافة : مثال ذلك ازالة الزخارف التى تعلق بها الأتربة من أثاث المنازل وفن العمارة ، وحذف التعابير المجازية المصطنعة والمنمقة من كل من الشعر والدراما • على أن ما قد يبدو زائدا عن الحاجة انما هو شىء يعتمد جزئيا على تغير الأذواق والظروف ، ولكن يتطور - فى أثناء ذلك التغير الذى يلم بالذوق والأسلوب - وعى متزايد الى علاقات عليا محددة فى مضمار الفنون والى أنواع المبتكرات الفنية التى يحتمل أن تنجح فى انتاج أثر معين مرغوب فى ظروف معينة ، وكذا لا ينزع الى احباطه •

ولو تأملت صورة تخطيطية لزهرة بريشة ليوناردو ، أو سلطانية من الخزف (البورسلين) خالية من الزخرف ترجع الى عصر أسرة سنج الصينية أو قصيدة يابانية قصيرة من نوع الهايكو ، أو قصيدة غنائية من نظم هاينى أو فرلان ، أو أغنية لشوبرت - لوجدت هذه جميعا مهما كان مبلغ جمالها فى حد ذاتها ، غير مشحونة شحنة صريحة ثقيلة بالاحالات الثقافية المنوعة الأشكال • وكلها متقدمة عالية الكمب فى التطور بكونها عالية الكمب فى التحديد بالمعنى الذى يذهب اليه الفيلسوف هربرت سبنسر • ويستطيع الحبير العارف أن يوضح كيف أنه فى كل حالة من الحالات ، يتضمن العمل بالنسبة للعقل الملم به ، اشارة صريحة لكل حضارة متقدمة بيئة ومحيطا ؛ ذلك أن خبرة اجتماعية طويلة وتراكمية لم يكن بد من الوصول اليها لتعليم الفنان كيف يخلق ويدع بغاية

البساطة والثقة ، بنفس هذه الطريقة الشديدة التخصص دون أية تفاصيل زائدة عن الحاجة . وكما أن « الزهرة الثابتة في شق في حائط » تنجم فيما يرى عالم النبات عن التاريخ السالف لتطورها بأسره ، ومن ثم تدل على هذا المعنى كله لديه ، فكذلك شأن الرسم التخطيطي (Sketch) الصغير الذي رسمه ليوناردو ، فإنه يتضمن بمعنى مجزى جميع ما سبقه في الغرب من فن وعلم . على أننا نقرأ في ذلك الرسم التخطيطي قدرا كبيرا من السياق الثقافي لا ينطق به الرسم بصراحة ولا يمثله ولا يرمز إليه . والطريقة التراكمية لا تكشف عن نفسها دائما في صورة منتجات معينة تصنف بالتراكم الشديد .

وللسبب نفسه ، يمكن القول بأن بعض الثقافات وبعض التقاليد العظيمة في الفنون ، أقدر من غيرها على التوفيق بين المذاهب والعناصر المختلفة وأكثر اكتظاظا بالتراكبات المتجمعة من مصادر مختلفة في الماضي ، ولا شك أن جميع حضارات العصر الحاضر المتقدمة والحضرية تنسب الى ذلك النوع ، على تقيض الثقافات المنزلة القليلة والقروية التي يفضل معظم علماء الأنثروبولوجيا دراستها . ومن المعروف أن بقايا شعب المايا المصريين النازلين بشبه جزيرة يوقاطان قد نسوا الكثير من حضارة أسلافهم ، مثل معنى الرموز ، والمعرفة الفلكية وما شاكلهما . وامتصوا من الثقافة الاسبانية الكاثوليكية بعض مظاهرها البسيطة ، كما أخذوا عن الغرب ميكنته وأنظمتها الديمقراطية ، ولكن حضارتهم في الجملة تتضمن عينات صغيرة من الثقافات العالية ، الفابرة والحاضرة والأجنبية والمحلية ، أقل مما تحتويه حضارة إنجلترا الحديثة أو اليابان ، ولا يخفى أن الحضارة الغربية ظلت قرونا كثيرة تمتص عناصر من الشرق الأقصى مثل فن صناعة الحرير في أوائل عهد الامبراطورية الرومانية . كما أن الفلاسفة الأوربيين والأمريكيين في القرن التاسع عشر تأثروا أيضا تأثر بالفكر الشرقي . وآية ذلك ما تمثلته موسيقانا من ملامح من التقاليد العربية والزنجية الأفريقية كما أن التصوير والنحت عندنا مدينان للعناصر الزنجية والمساوية

والبوليزية وللشرقيين: الأدنى والأقصى، كما يتجلى ذلك في أعماك جوجان وماتيس وبيكاسو وموديلاني وهنرى مور • هذا الى أن فن العمارة لدينا، كما هو واضح في كتابات فرانك لويد رايت، مدين لمصادر ماياوية ويابانية • وموجز القول أن الفن الغربي في مجمله، وكل فن بعينه، بما في ذلك الفنون الحديثة كالأفلام مثلا، يتصف بالتراكم الفنى الشديد التنوع • وهذا أمر لا يظهر ولا يمكن أن يظهر تماما فى أى فنان واحد ولا أى عمل فنى واحد بمفرده، ولكن نواحى معينة منه تبدو فى مختلف الأفراد والأعمال، فان بعضها يبدو مثلا فى الحكايات الغربية التى ألفها بير لوني وورديارد كبلنج وجوزيف كونراد، والتى تصور الحياة الغربية، ويتجلى بعضها فى استخدام الموسيقىار ديبوسى للمقام:الكامل والسلم الموسيقى الحساسى، كما يتجلى بعضها الآخر فى الاشارات اللوزيجة لكل من عزرا باوند و.ت.س. اليوت •

ومن ناحية أخرى، فان نفس تنوع أشكال الفن الغربى، أى امتصاصه الجزئى للعديد الجم من التقاليد الأجنبية، يطوع لفنانى الغرب أن يختلفوا اختلافا جذريا بعضهم عن بعض، بل أن يتبنوا فى أوقات مختلفة أساليب مختلفة اختلافا أساسيا، كما فعل بيكاسو فى كثير من الأحيان • ويستطيع الفنانون دون تجاوز حدود التقاليد الغربية الموسعة فى جملتها، أن يتبعوا مختارين، اما الطراز الاغريقى للزهرية ذات الرسوم السوداء آنا، واما طراز المنمنمات Miniatures الكلتية أو الكارولنجية حينا آخر • وهم يستطيعون أيضا أن يقصوا علينا من جديد قصة السندباد البحرى العربية (وهى القصة المنحدرة عن مصادر مصرية وهندية) أو يؤلفوا فى الموسيقى بين الفناء الجريجورى* وبين الايقاعات القبلية • وسواء انتهت كل هذه الاقتباسات الى خليط أو توليف يتصف بالأصالة فذلك أمر مرجعه الى مقدرة الفنان - وسواء حسنت العواقب أو

(*) الفناء الجريجورى : هو القسام على لحن (ميلوديا) منفرد مجرد عن كل مصاحبة هارمونية (المترجم) •

سامت ، فان الاقتباسات تمضي في طريقها ؟ ونتيجة لهذا يبدو الفن المعاصر للمعين غير الحبيبة شيئا شديد التخلط والتغاير ، يفترق الى الاستقرار في التطور والثبات في الأسلوب . فأما عين المؤمن بالتطور فتري النمو التراكمي في كل ناحية من النواحي ، وان لم تنصهر العناصر بعضها مع بعض في أسلوب واحد .

٤ - التقادم في الفنون والعلوم درجات الحيوية الثقافية :

ان الذين يهاجمون التطور في الفنون ، يربطون بين فكرة العلوم بوصفها تراكمية وبين فكرة تعرضها السريع لأن تبلى . فهم يقولون ان العلوم يبلغ من سرعة تقدمها أن أى مبحث علمي معين سرعان ما يبلى ويحل غيره محله . ويصدق هذا بدرجة متزايدة في العصر الحاضر ، وان لم ينطبق في الماضي ، على العلوم في تاريخها المبكر . على أن النصف الآخر من المناقضة موضع شك أكبر . فهل صحيح أن الأعمال الفنية لا يتقادم طرازها (موضتها) ؟ أو أن أغنية غرامية ترجع لما قبل التاريخ (ان تهيم لنا سماع واحدة منها) ، تكون من قوة الحيوية الآن ما كانت عليه عندما نطق بها أول مرة ؟ لا شك أن هذا شيء من المسير اثباته . فان الأعمال الفنية يمكن أن تبلى وتصبح مهجورة قديمة الطراز ، وبعضها يلم به ذلك عاجلا ، ويلم ببعضها الآخر ببطء . ولكن تقادم الأعمال الفنية لا يبلغ من الانتظام والنمو مبالغ العلوم ، ومع ذلك ، فان الفارق في الدرجة .

وقد رأينا من قبل ، كيف أنه قد تتطوى مقارنة عمل فني بمبحث في العلوم البحتة على شيء من التضليل . وفي مثل الفنون يكون مبحث في علم الجمال أقرب الأشياء شبيها الى مبحث في الفيزياء ، فان كلا منهما يعتمد من حيث صحته على تراكم المعرفة والنظريات ، وكل منها يهجر

كلما اطرد التراكم ولكن البحث الذى يدور فى علم الجمال يلى ويهجر ببطء أكبر ؛ وذلك لأن تلك المادة انما تتقدم ببطء ، لأنها سابقة لعصر العلم (Pre scientific) بدرجة كبيرة . أما فى العلوم التطبيقية ، فإن البحث الذى يقابل العمل الفنى فى مضمار الفنون ، انما هو اختراع نفعى مادى وسلاح أو أداة أو آلة مثل الحربة ، أو البلمبة أو الدينامو . كما أن عملية صناعية مثل صهر الفضة توازى جزئيا رقصة شعائرية أو عملا آخر من أعمال الفن الديوى (الزمنى) ، يمكن تكراره بصورته الأصلية ومع شئ من التنوع فى عدد غير محدود من المرات . ثم ان بعض الاختراعات النفعية تصبح حقيقة ويبطل استخدامها سريرا ، ولا سيما الأنواع الجديدة التى لا تبرح العلوم تدخل عليها التحسينات . وقبل عصر العلوم ظلت كثير من الأنواع النفعية ثابتة لا يتغير جوهرها أمد قرون متالية : كالفضول والوردن والمحراث والنير (والمقرن) والسلطانية والسكين والمبأة . ولا أنكر أن بعض الأعمال الفنية القديمة تستطيع اليوم اشباع الأذواق الجمالية الدائمة بنفس الجودة الطيبة التى استطاعتها يوم اخترعت لأول مرة . وهذا ينطبق على ملحمة الأوديسية وبأساة أوديب . والأعمال الفنية ان لم تلق التقدير من أجل الأسباب القديمة عنها ، كما هو الحال فى لوحات لاسكوه Lascaux لقيت التقدير لأسباب أخرى . ويحدث أحيانا أن أعمالا فنية أخرى تلقى اقبالا واسعا فى البداية ، ولكنها لا تلبث أن تفقد سريرا ، فهى ترضى أذواقا واهتمامات قصيرة الأجل .

ثم ان الطرازات (الموضات) المتغيرة وتقلبات الذوق لا تحدث فقط فى الفنون الشعبية الخاصة بالملابس وموسيقى الرقص ، ولكنها تحدث أيضا فى فنون أشد جدية ، فالتصوير التأثيرى (Impressionist) قد توقفت (موضته) بوصفه أسلوبا يمارس بنشاط ، وان ظل الناس يحجون النظر الى أعمال التأثيريين التى ظهرت فى سبعينات القرن الماضى والهجران أو حلول شئ محل شئ آخر مماثل ليس مطلقا صفة أصلية فى المنتج فى حد ذاته ، سواء كان هذا من تاج الفن أو من تاج العلوم . وانما الهجران تعبير عن

السلوك ، والاتجاهات الاجتماعية نحو المنتج • وعندما يمد الشيء عتقا مهجورا ، يكف الناس عن استخدامه أو تقديره ، فهم يبنذونه جانبا ، ويهملونه ويحتقرونه ، بل ربما دمروه ليخلوا الطريق أمام بديله •

ويختلف تصرف الناس اختلافا بعيدا نحو منتجاتهم في هذه الناحية ، باختلاف العصور والثقافات : سواء أكانت تلك منتجاتهم أم منتجات أسلافهم • والثقافات التي تصبح الأشياء فيها مهجورة ببطء بالغ ، ان فلت ذلك على الاطلاق ، انما هي الثقافات الساكنة المفرطة في روحها المحافظة . والثقافات قبل التاريخية كانت كذلك على وجه الجملة ، أكثر من الثقافات الحضرية المصرية ؛ ذلك أن تلك الثقافات كانت أسيرة أنماط العرف الجامدة ، التي أقلمت عنها ببطء بل في شيء من الخوف وعن غير رغبة في كثير من الأحيان •

وعندما تكون ثقافة من الثقافات مرنة سريعة الحركة ، مترعة بإيمان قوى في قيمة وامكان التقدم على امتداد خطوط معينة ، تترج الى اضراح القديم - نافذة المصير - على امتداد تلك الخطوط وتتلطف الى احلال شيء آخر جديد تعتبره أفضل منه • وتسلك الثقافات المختلفة هذا الأسلوب نحو أنواع مختلفة من الأشياء ، فهي متقلبة وتجنح الى الاستبدال على طول خطوط مختلفة • والثقافات الغربية المصرية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ، تصف بهذه الحلة فيما يتعلق بالمخترعات النفية ، ولا ينطبق ذلك فحسب على الأجهزة البسيطة بل أيضا على التقنيات الكبرى مثل البناء والنقل والمواصلات ، والاتساج الكبير بالجملة للأطعمة والملابس ، والمأوى ، والطباعة ، والأدوية ؛ والمناهج التربوية • فسرعان ما يصبح انتاج العام الماضي من السيارات والقبعات وأجهزة التلفزيون مهجورا قديم الطراز ، وذلك على الأقل بالنسبة الى المواطنين أصحاب الدخول العليا والوسطى الذين يستطيعون من الناحية المالية مواكبة عصرهم • وذلك لأن مواصلة امتلاك الطراز الجديد من أية سلعة تعد آية

على المنزلة الرفيعة والمكانة المحترمة فى أوساط كبيرة • وقد يكون هؤلاء المواطنين أنفسهم من المحافظين أو الرجعيين الذين يدينون بالقديم عن وعى واعتزاز ، وذلك فى كل ما يمت بسبب الى الآراء والسلوك فى الشؤون الدينية والسياسية والاقتصادية ، حيث يدينون بأن كل ما طاب بالنسبة لأسلافهم فهو طيب ومقبول بالنسبة اليهم أيضا •

ومن الجلى أن التسارعة الى تبني الجديد تستتبع نبذ القديم بغير رحمة فالسيارة والثلاجة القديمة تطرح بين سقط المتاع دون أن تذرف عليها دمة رثاء ، وربما تم ذلك بعد استخدامها فترة من الزمان عند مواطنين أقل ثراء ، وكتاب الفيزياء القديم قد يظل فى السوق يباع سلعة مستعملة الى حين من الدهر ، أو يعطى لاحدى دور الصدقة ولكنه فى الراجح سيتحول قبل انقضاء زمن بعيد الى نفايات • على أن هناك استثناءات نادرة نذكر منها النماذج الأولى للاختراعات والمكينات ، التى تحظى بالدعايات من أجل ذكرياتها التاريخية ، مثل طائرة لندبرج • فان بعض هذه الآلات تحفظ ببالغ العناية وينظر اليها باحترام فى معهد سميثونيان فى مدينة واشنطن ، على أن موقف الجمهور منها لا يختلف تماما عن موقفه من الأعمال الفنية القديمة • والناس يحترمون العمل الطليمى باعتباره خطوة الى الأمام يسبق زمنه وان أصبح الآن قديم الطراز • وهم يحبون اطالة الحديث عن شئ ترتبط به ذكريات جذابة فاتنة ، كسيف نابليون مثلا ، أو أثر باقى عن أحد القديسين ، أو تمثال لجان دارك • وقد تلقى مثل هذا النوع من التكرير مخطوطة كتاب شهير فى العلوم أو الآداب ، أو طبعة الأولى ورغم أنه أصبح عتيقا فيما يتعلق بوظائفه الأولى والرئيسية فانه يضطلع بوظيفة اجتماعية جديدة باعتباره موضوع دراسة لها أهميتها • بل الحق أن مبحثا مما كتبه فاراداي لا يزال ذا أهمية عند مؤرخ العلوم • وربما عاد اختراع قديم بشئ من الفائدة والاستدارة على الطالب أو المخترع المصرى •

ونحن فى الحقل الجمالى يختلف سلوكنا نحو مختلف الفنون

وأنماطها • وهجران الطرز في كثير من الفنون الشعبية يكاد يداني في
سرعته هجران السيارات • فالتاس ، سببا الشباب ، يريدون مشاهدة آخر
الأفلام وأحدث الحفلات الموسيقية ، وأن يستمعوا الى أحدث الألحان
ويرقصوا عليها ، وأن يقرأوا ما أصدره أحدث الروائيين ويطلعوا على
آخر ما ظهر في الصحف من مسلسلات هزلية • أما القديم من هذه
جميعا ، فسرعان ما ينصرفون عنه تماما ، اللهم الا حين يعبد شخص قديم
العقيلة (لعله يكون مديرا لأحد المتاحف) الى عرض قصير الأجل لفنون
الأسس الشعبية • وعندئذ يحييها الجمهور بشاعر متضاربة : كالاعجاب
الفاتر مثلا مختلطا بالمسرة المشوبة بروح التنازل نحو ذلك الشيء المضحك
الغريب •

ولكن هل الانتاج الجديد أفضل ؟ وهل قيم القديم جميعا محفوظة
في الجديد ؟ ان الآراء غالبا ما تختلف في كل من الفنون والعلوم •
ولا مشاحة في أن هناك تطورات تكنولوجية في كل من الفيلم المعاصر أو
السيارة ، لا توجد في مثيلاتها في عام ١٩٦٠ • والمباحث العلمية الجديدة
لها في المادة مبررات وأسس أقوى تهيب لها ادعاء التفوق ، ولكن
النظرية الأخيرة لا يتهيا لها على الدوام ما يؤيدها • فالملاجات الطبية
المبشرة بالفائدة ونظم التغذية الخاصة ، التي تؤيدها الينيات المعقولة في
ظاهرها ، كثيرا ما تطرح جانبا ، وفي علم الفلك تظل النظريات المتضاربة
قائمة لعدة قرون ، كالنظريات المتعلقة بطبيعة الضوء وأصل النظام الشمسي •
ويتذبذب اجماع العلماء بين هذه النظريات •

وفي العصور الفائرة كان الناس يتصرفون حيال أنواع معينة من
الفنون بالطريقة نفسها التي يتصرف بها المصريون نحو العلوم والمخترعات •
فانهم كانوا بنفاد صبر يقذفون بالقديم جانبا أو يدمرونه لكي يفسحوا
المجال أمام الجديد • وكان هذا يتم أحيانا على أساس الدين ، كما حدث
بعد الامبراطور قسطنطين حين دمر المسيحيون المعابد والتماثيل

الوثية مستخدمين أحجارها فى أغلب الحالات لأقامة الكنائس المسيحية .
ولأسباب مشابهة لهذه ، أقدم الفساة الأسبان على تدمير فسون الأزتيك
والمايا بأمريكا الوسطى . كما أنه يتم فى أحيان أخرى على أسس تمت الى
الجمال ، وشاهد ذلك أن الكثير من الفنون القديمة والقوطية تم تدميرها
فى « عصر النهضة » وغالبا ما يتجلى هذا النوع من الفسوة نحو الأعمال
الفنية السابقة ، إبان الفترات الخلاقة العظيمة مثلما تظهره فترات لا تستطيع
التذرع بمثل تلك الحجة . ذلك أن الفنانين ورعاة الفنون ونصرامها يبلغ
من تقنهم بقدرتهم على إنتاج فن أفضل فى الفد ، أن يدمروا الفن القديم
بمنتهى الهدوء ، وبدون وخزة ضمير واحدة . وفى الفنون التى يسودها
هذا الاتجاه ، تعرض الأعمال الفنية للهجران السريع ، وذلك الى حين
على الأقل .

وسواء وجب أن يكونوا كذلك أو كانوا كذلك فعلا ، بمقتضى المايير
العالية ، فهذا أمر موضع جدل فى أغلب الأحيان ، وذلك أن الأذواق
كثيرا ما تتغير ، وتمكس رأسا على عقب . فان هناك الآن من مهرة
الصناع المدربين من يشتغلون فى كشط الصور الجصية (الفريسك)
المتأخرة بكل من ايطاليا وفرنسا ، رغبة فى الكشف عما تبقى من صور
جصية أقدم . ويرى بعض المؤرخين من أمثال شينجلر أن الجسوح الى
اعزاز وتوقير الأعمال الفنية السابقة ، كما يتجلى فى ملء المتاحف الفنية
بالتحف ، يعد علامة على نقص الخلق والابتداع . ومن وجهة النظر هذه
يتجلى أن ما يحدث فى عصرنا من هجران سريع فى كل من حقلى العلوم
والاختراع يعد أية على موفور حبويتنا الخلاقة فيهما . ويمكن أن يقال
هذا القول نفسه عن فنونا النمية العلمانية كالأفلام السينمائية مثلا . وعلى
العكس من ذلك ، فان جسوحنا الى اعزاز أمثلة معينة قديمة من الفن
الدينى : - المعابد والكنائس والتساوير والنحات والزجاج الملون - يمكن
ربطه بحقيقة واضحة ، هى أننا لم نعد نتج الشيء الكثير مما يمكن نسبه

الى الأصالة فى هذا الحقل ؟ ذلك أن القدرة الخلاقة المصرية قد اتجهت الى مسارب أخرى •

والهجران المخطط السريع ، يعتبر اليوم سياسة مقترفا بها فى أنواع من الفن النافع ذى الانتاج الكبير ، كالملاسن والسيارات • فهو لا يؤثر فحسب فى النواحي التركيبية والنفسية للمنتج ، بل يؤثر فى النواحي الجمالية أيضا • ذلك أن الأجزاء والمواد لا تصنع لتبقى الى الأبد ، ولكن لتبلى فى زمن قصير نسبيا ، بحيث يحتاج مالكيها الى شراء سلعة جديدة • ويجوز لأى رجل أفقر قليلا أن يستخدم السلعة القديمة الى حين ، ولكنه سيضطر الى دفع مبالغ متزايدة من أجل الإصلاحات • كما أن السلعة ينسا تكون من حيث التركيب قابلة للاستخدام ، فان مظهرها يصبح مهجورا قديم الطراز ، ذلك أن تصميمات منطرقة وشاذة وشديدة الزخرفة تصنع وتنتج لكي تكون أحدث طرازاً فى موسم ما ، ثم تصبح قديمة الطراز بشكل سخيف فى الموسم التالى • وكثيرا ما يتجنب الناس ولا سيما طوائف الشباب الفتية المولعة بالطراز الحديث انتاج ما يسمونه بالأشكال • الكلاسيكية ، والبسيطة الخالدة ، وكرد فعل لهذا ، تعد الصفوة من بعض الجامعات كالطلبة فى بعض الكليات الأرستقراطية الى المحافظة الشديدة فى الثياب •

والهجران السريع هو الناحية السلبية لبحث تواق الى الجدة والأصالة والتقدم • على أن الأمرين كليهما قد يكونان ضحية التضليل ، أو لعلهما يتبعان قينا زائفة ، ولكن هذه العملية حقيقة موضوعية كما أنها سمة من سمات الثقافة الغربية الحديثة • والفنون الجميلة الأكثر جدية والتي تهم الصفوة المتأثرة ، تتجلى فيها تلك السمة بالمثل فى صورة دافع دائم يلحف فى طلب الأصالة ، وعدم محاكاة أى أسلوب أو فنان سابق ولو حتى تكرار المرء أسلوبه الخاص المستقر خشية الوقوع فى برائن صيغة جامدة • وفى مقابل هذا الجسوح كثيرا ما يوجد ضغط من الناحية

الأخرى صادر من التاجر والجمهور لحمل الفنان على تكرار طراز ناجح من الانتاج ما دام (موضة) رائجة . وهو يصبر عن نفس الرغبة في التوزيع الواسع الانتشار الذي أفنى الى الانتاج الرخيص بالجملة والى الاتصال بال جماهير بوسائل زهيدة الثمن فى حقول أخرى ، والذي يؤدي فى فن التصوير والنحت الصغير الى صنع نسخ رخيصة تطابق الأصل المأخوذة عنه فى أمانة مذهلة ، كذلك فان بين السكان على الدوام جماعات أوثيت أذواقا أكثر محافظة . فمنهم من هو فى منتصف العمر وبهمه ألا يبدو متطرفا راديكاليا ولا صاحب نزوات تستهويه المستحدثات ، ومنهم أرباب الفطنة المتبحرون فى العلم والخبرات ، الذين يقاومون الذوق الشعبى المتجه الى الموضات الجديدة ، بالطن الصريح والسخرية من كل جديد فى حقل تخصصهم ، بينما يستدحون فى الوقت نفسه عملا فنيا عتيقا أو معتقدا تقليديا باليا . ومن المفارقات أن بعض الناعين على « الفن المصرى » من المخلصين المتحمسين للروح التصوفية الشرقية والوسيطية فى الفنون والفلسفة مولعون باقتناء أحدث أنواع السيارات والأجهزة والأدوات الميكانيكية . ويصدر عن هذه الفئة من جماعة الصفوة ، الغالبة فى محافظتها فى مجالات معينة ، انكار قوى لكل تقدم فى الفنون ، واصرار شديد على الفكرة القائلة بأن الأعمال الفنية السابقة لا تصبح عتيقة مهجورة . وهم ينتهجون بتمجيد أعمال غير معروفة وعسيرة ، لا تحظى بشعبية عند جمهوره الناس ولا حتى عند غالبية النقاد الضليعين ، معتبرين اياها من الدرر اليتيمة . ولكي يختلفوا عن سائر الناس ، ويستلفتوا الأنظار اليهم على أنهم ذوو عقليات أصيلة يهاجمون الأساتذة الأفاذاذ القدامى الذين يجمع الناس عليهم مثل شيكسبير ، ويشنون الحملات على الطرز التاريخية المبجلة مثل فن النحت الاغريقى المتأخر .

على أن هناك من وجهات نظر الاتجاه والسلوك الاجتماعى ، طرزا ودرجات متنوعة للهجران فى الفن . ذلك أن عملا أو أسلوبا فنيا قد يكون

حيا بدرجة متفاوتة ، وقد يكون ناشطا قوى النفوذ داخل احدى الثقافات
فى أية لحظة معينة . وهو لا يكون على تلك الحال بدرجة متساوية فى جميع
أرجاء العالم كافة ، ولكنه أكثر نشاطا فى بعض الجماعات ، التى هى فى
العادة وان لم تكن دائما - الجماعات التى نشأ فيها . خذ مثلا الملحمة
الهندية الكبرى « المهابهاراتا » ، فانها تتخلل الثقافة الهندية وتجربى فى
عروقها ، ولكنها على الجملة قلما عرفت ببلاد الغرب . ورغم ذلك ، فان
الاتجاه الراهن يرمى الى تعريف روائع الأعمال فى كل ثقافة ، تعريفاً
أوسع نطاقا وفى أسرع وقت ، لغيرها من الثقافات .

وأعلى مستوى من الحيوية يبلغه أسلوب من الأساليب هو حين
يمارسه ويتجه بنشاط الفنانون القادة وهم قادة الأسلوب فى المجموعة ،
أما بالنسبة للعمل الفنى ، فان أعلى مستوى للحياة الثقافية فيه ، هو أن
يهرع الناس فعلا الى محاكاته أو منافسته ، وليس ذلك بأن ينقل بالضبط ،
بل أن يتبع فى النواحي الهامة شأن ما جرى للوحات جوتو وماساتشيو فى
أوليات « عصر النهضة » بايطاليا . وعلى هذا النحو كان أسلوب الدراما
فى عصر اليزابث ، كما يملئه مارلو ونيكسبير ، فانما بالفعل بانجلترا
فى أخريات القرن السادس عشر وأوليات السابع عشر . كما كان الأثام
من طراز لويس الرابع عشر ينتج فعلا أثناء حكم ذلك الماهل بفرنسا ،
وكذلك كان أنات تشينديل Chippendale ينتج فى انجلترا فى القرن
الثامن عشر . والغالب أن الأسلوب أو الطراز لا يصل الى أقصى ذروة
نفوذه الا بعد وفاة منشئه . ويكاد يكون من المستحيل أثناء ذلك الوقت ،
التأكد من أى الفنانين سيحظى بأدوم أثر باق ، وأى الأساليب هى مجرد
نزوات عابرة لا تلبث أن تزول وأياها تعتبر المنجزات الرئيسية لتلك
المدة .

وهناك على المستوى الثانى للحياة - وهو الأدنى قليلا ما - تقوم
الأساليب التى لا تزال تتج بوفرة ، ولكن ليس على يد أبرز قادة

الأسلوب ، أولئك الذين اتجه اهتمامهم وجهة أخرى . والى هذا الحد نفسه لا تزال الأنظمة المعمارية الاغريقية حية ، الى درجة أقل في السنوات الأخيرة . ولا تزال الكنائس القوطية المحدثنة والتصاوير التأثيرية والكراسى من طراز لويس الرابع عشر وتشينديل تصنع مع تنوعات أصيلة . وربما اعتبرها الطليعيون من الفنانين والنقاد قديمة الطراز مشبهين اياها « بالقبة القديمة » ، بينما هى لا تزال تصعد الى القمة عند الجماعات الريفية أو الأكثر محافظة . وقد يحدث أحيانا أن أسلوبا يبدو باليا *Passé* يرفع ثانية الى أعلى مستوى على يد فنان عظيم مثلما فعل يوهان سباستيان باخ بالموسيقى البوليفونية .

فأما المستوى الثالث من الحيوية فتستقر عليه تلك الأعمال والأساليب التى لم يعد أحد ينتجها فى الأشكال الجديدة الى أية درجة كبيرة ، ولكنها لا تزال تلقى الإعجاب فعلا ؟ اذ تشر وتقرأ وتمثل ، أو تعرض عرضا ظاهرا على جمهور يهتم بها مقابل شيء من النفقة المالية أو الوقت أو الطاقة . فهى أشياء حية فى ضمير التقدير ولكنها ليست كذلك فى كيان الانتاج . ثم ان المنتجات التى لا تستطيع أداء الأصالة كتصاوير الأساتذة القدماء المطبوعة بالألوان وأشكال كراسى تشينديل التى تصنعها الآلات ، تصنع بمقادير متزايدة . والى هذا الحد لا يزال كل من هوميروس وفيدياس ويوريديس ودانتى وشكسبير وكورنى وراسين وال جريكو وفيفالدى وبيتهوفن ، وطائفة ضخمة من الأساتذة العظام والصفار ، تعيش بقوة راسخة فى ثقافتنا . أجل ان أساليبهم لا تمارسها فى اللحظة الحاضرة أية مجموعة ضخمة أو عدد كبير من الفنانين ، فهى الى هذا المدى ، تعتبر من المهجورات مثلما أصبحت عربة الحصان شيئا مهجورا . على أنهم كموضوعات للدراسة الناشطة والإعجاب الفعال ، ذوو نفوذ قوى على الفن المصرى الحاضر . فان ما فيهم من روح العبقرية يسرى الى حد ما فى الثقافة المعاصرة ويتخللها ، كما أن سمات مختارة من عملهم يمكن تمييزها فيها بواسطة التحليل المقترن بالخبرة . فظواهره الفنية التى لا نظير لها

تبدو فى النوق المعاصر من عظيم القيمة بحيث لا يزال يفضل فعلا على الأشكال المتأخرة من الطراز الذى ينسب اليه ذلك العمل . ففى أية لحظة قد يتم هذا العمل أو الأسلوب بوصفه نمطا لمحاكاة شاملة ومباشرة أكثر ، ولعل ذلك يكون فى وسط آخر . وهكذا حدث فى الآونة الأخيرة أن أحدث أزياء النساء قد تلقت الإلهام من النقائص المصرية والاعريقية والرومانية والصور الإيطالية .

والمستوى الرابع وهو مهجور بدرجة أكبر ، يحتوى على الفنانين والأعمال والأساليب التى لا يعرفها الا قلة من المؤرخين وغيرهم من العلماء . فهى أشياء اختفت تماما من الوعى العام ، حتى باعتبارها مواضع ادراك ويشار اليها بايجاز فى المؤلفات الكبيرة فى تاريخ الفنون . وتعرض عرضا متواريا داخل أروقة المتاحف ، كما أنها عرضة للإزالة من مكانها اذا احتاج اليه الأمر . ولم يعد أحد يعيد طبعها ، ولا تمثيلها ولا تسجيلها على اسطوانات الفونوجراف .

والخامس هو المطهر أو موطن النسيان الكامل ، لأولئك النساء الذين دمروا تدميرا تاما ، أو دفنوا أو توارت ذكراهم أو أغفلوا ، وهو آهل تماما بمن فيه ، وربما كان فيهم طائفة من أعظم أساتذة الدهر كله .

وفى هذا العصر المتقلب الذى يعاد فيه على الدوام تقييم الحسنة ، لم يعد أحد مطمئنا على حصوله على مكان دائم ثابت فى أى مستوى . فقد يستخرج من باطن الأرض بعض الأعمال المنسية أو يضمها تحت الضوء الكشاف أحد النقاد ذوى النفوذ القوى . وتهبط أشياء عزيزة قدمية مثل تاسو وجوليو رومانو وجولدوني وأنشودة رولاند وقصة الوردة الرومانتيكية الى الذبول الوجيز أو الدائم . ويقال لنا : " ان أحدا لا يقرأ بيرون اليوم . " وقد أدى اختراع اسطوانة الفونوجراف الطويلة المدى والدوران الى رفع عدد ضخم من الملحنين شبه المنسيين هم وأعمالهم من المستوى الرابع الى الثالث . واكتشف الناس أعمالا مفقودة لشوبرت وهایدن ورامبرانت .

وما يكاد الفن يصنع صناعة سليمة أو يسجل في مواد دائمة ، حتى يستطيع الميش عدة قرون في حالة حيوية مؤقتة ، منتظرا الفرصة التي يمارس فيها سحره عند الطلب . كبا فعل ذلك تمثال فينوس الميليى .

وفى ثانيا عملية هذا الهجران الذى يكاد يكون شاملا ، مع مايصحبه بين الحين والآخر من دوام على قيد الحياة ومن إبتعاد الى الحياة ، غالبا ما تتغير الوظائف الاجتماعية لأحد الأعمال الفنية تغيرا جسيما . فهو يحظى بالصيانة والاعجاب وربما بالمحاكاة لأسباب مختلفة تتاير تلك التى سادت عند ظهوره أول مرة . وقد جرى فى العصور الحديثة إعادة تقييم شاملة كاملة للفن الغابر على أساس معايير جديدة ، أهمها معايير الشكل والتصميم الجمالى . واذا برسوم الكهوف فيما قبل التاريخ والأقنعة القبلية والقناثس التى صنعت فى الأصل لأغراض السحر ، والتصاوير والتماثيل الدينية القديمة والوسيطية ، يعاد تقييمها باعتبارها عظيمة على هذا الأساس الجمالى الأدق معيارا . فطرح جانبها الى حد كبير كل الادعاءات القديمة باستحقاق الجدارة على أسس سحرية أو دينية أو خلقية أو وطنية أو عاطفية ، وترتب على ذلك رفع بعض الأعمال من زوايا النسيان والخط من قدر غيرها . فما أكبر الصور القديمة البالية الناصلة* التى تصور موضوعات لم تعد تستثير الاهتمام ، والتى تموزها حتى الصفات الجمالية اللازمة لقيامها بوظيفتها (وذلك عند معظم المشاهدين على الأقل) . كثير للتمعة المصرية ، والتى أصبحت الآن موضع الاعزاز بأحد المتاحف من أجل أهميتها التاريخية فى غالب الأمر ، لأنها كانت تمثل خطوة تسبق زمانها ، أو لأن صانعها هو رسام شهير . وهكذا قد يخصص « لأستاذ قديم » مكان مفضل على المستوى الثالث للنشاط ؛ لأن أعماله أوتيت القدرة على أن تروق بشدة وبطريقة ما - لعلها طريقة جديدة لم يدركها أحد فى زمانه - لدى الجيل الجديد من قادة الثقافة . ومن هنا يتبين أن مايسمى «بالعظمة» ان هو الا

القدرة على اثاره اعجاب الصفوة المثقفة على امتداد عدة قرون ، ولعل ذلك يتم بطرق مختلفة ولأسباب مختلفة •

وعلى الرغم من أن بعض الأعمال الفنية السالفة تصان وتحترم ، فمن الجلى أن الأغلبية الساحقة منها لا تحظى بهذا الجسد السعيد • والذين يذهبون الى أن الأعمال الفنية لا تصبح مبتذلة مهجورة ، انما يفكرون فى قلة - متناهية الصغر - من الأمثلة ، التى كان من حسن حظها أن نجت من البلى والتدمير ومن تقلبات الأذواق - ولا يكاد يتبقى شئ من اللوحات الجدارية الاغريقية فى المصر الكلاسيكى • ترى كم من أغنيات وقصص وقصائد وألحان موسيقية ورقصات وجواهر وأزياء وأطباق من طعام وقصور قد ذهبت وفقدت بالنسبة لما بقى من كل نوع منها فى تراث عالم الفن ؟ فان كثيرا منها دمر بمحض الصدفة أو أثناء موجات التدمير الشامل على يد الوندال ، كما أن الكثير الآخر منها دمر بوصفه مبتذلا مهجورا أو مجردا من القيمة ، على يد معجبي الفنون الذين فضلوا عليه طرازا جديدا • ألا ترى كيف تصبح مكتباتنا العامة مكتظة بتقديم الروايات والمجلات التى ينبغى أن يلقي الكثير منها لتفريغ الأرفف • وتحتوى المكتبات الأوربية على مجموعات ضخمة من المخطوطات والطبقات القديمة الخاصة بأعمال منسية : منها الملاحم المتكلفة الجلال ، والقصائد الفسائية المصطنعة ، والتراجيديات الطنانة التى تقلد عظماء الكتاب • وهى مؤلفات لا يقرؤها الجمهور ، ولذا لا يعرفها سوى عدد قليل من المؤرخين وأمناء المكتبات • ويحدث فى بعض الأحيان ، أن يشر بينها على آية فنية رائعة مهمة ولكنها فى معظم الحالات تعد ميتة من وجهة نظر النشاط الثقافى • وقد حل محلها قلة من الأعمال الباززة ، التى يتقبلها الخبراء والجمهور على أنها تحصى جميع القيم الجوهرية لمختلف طرزها وعصورها •

ولن يكون هنالك شئ أبعد من الصدق على ضوء الحقائق التاريخية ، من قول الدوس هكسلى • ان الفنان لا يصبح البتة قديم الطراز ؛ لأنه

يعمل بمواد لا تتغير ، وأنه « نظرا لأن الناحية الغريزية والانفعالية فى الانسان وراثية ، فانها تظل على حالها لا يتألفا تغير » . وذلك أن الفن لا يقصر تمامه البتة على أساس الطبيعة البشرية الوراثة البحث وحده وغير القابل نسبيا للتغير ، وانما يتعامل دائما مع التعديلات الثقافية التى ألت بتلك الطبيعة الأساسية والغريزية والانفعالية . والفن فى حد ذاته تغير مكتسب للميول الغريزية . فهو يروق ويعبر عن الاتجاهات والأذواق المكتسبة لدى بعض الجماعات الثقافية ، فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى . وقيامه بهذا هو قوام حياته ، مادام ذلك الجو الثقافي قائما . ومتى تغير الجو ، أو نقل العمل أو الأسلوب الفنى الى آخر مختلف ، فان فرص فنته الدائمة تصبح قليلة ، وتفتنى معظم هذه الأعمال والأساليب فاذا قدر لأى منها أن ينشأ جذوره ويظل حيا فى ثقافات أخرى ، جيلا بعد جيل ، فما ذلك الا لأنه راق تعديلا فسيحا ومستديما ألم بفرائز الانسان الأصيلة . وغنى عن البيان أن الثقافات جميعا تتشابه فى بعض النواحي ، وتختلف فى نواح أخرى . وبقدر ما يعبر الأسلوب الفنى عن اهتمامات ثقافية محلية بحتة أو مؤقتة ، وبقدر ما يروق لها وحدها تراه ينزع الى الانهراض والزوال فى مكان آخر .

والحضارة الغربية المصرية متنوعة الاهتمامات الى أبعد حد ، رجة الآفاق من حيث أذواقها . فهى تستطيع الى درجة غير مألوفة فهم منتجات الثقافات الدخيلة والاستمتاع بها ، مهما بعدت بتلك الثقافات الدار أو الزمان . وشاهد ذلك ما تجده من شدة الاهتمام وتزايد الأقبال على الألوان القبلية والمجلوبة من الشرق الأقصى من الفنون المرئية والمأثورات الشعبية (الفولكلور) والموسيقى والرقص (وكلها يتيسر الحصول عليه الآن فى الأفلام والاسطوانات) - على أن الأقبال على جرعات كبيرة من الفن الدخيل أو البدائى الى أقصى حد لا يزال مقصورا على قطاعات صغيرة من الطبقة المفكرة . والكثيرون ممن يرفعونه مكانا عليا من الناحية النظرية ، وربما قدموه على الفن المصرى ، لا يقضون فى مشاهدته بالفعل الا فترات

قليلة من الزمن ؟ اذ أن كثيرين منهم يفضلون صورا له معصرة* ومهذبة وموجزة ؟ ذلك أن « أغنية الحب قبل التاريخية » التي يظن هكسلى أنها لن تفتأ تؤثر ، لن تستطيع فى الراجع شد التفات المستمع المصرى طويلا . وتدلنا خبرتنا على أن الصور أو النسخ الصحيحة الأصلية من الأدب البدائى أدنى الى عسر الفهم ، وشدة تحديد المضمون ، فضلا على التكرار الملل فى غالب الأحيان ، كما هو الشأن فى سجلات الأساطير التى لا نهاية لها (مثل قول الكتاب المقدس « ولد له ») والمفاخر الرتيبة التى يقوم بها الأبطال الشعيون . والموسيقى القبلية تنزع أيضا الى التكرار الى أبعد حد ، وتفترق الى التطور الزمنى حتى عندما تكون لها ملامح مقدة معينة ، مثل الدقات الإيقاعية بالطبول . وما دام المستمع المتحضر يصنى اليها فى شقة باحدى المدن جالسا مسترخيا ، بدلا من الرقص على إيقاعاتها الاستهوائية Hypnotic عارى الجسد حول نار المسكر ، فانه سرعان ما يفقد اهتمامه بها . أما الأقنعة والفنائش (Fetishes) فليست بحاجة الى التفات مستمر باعتبارها أجزاء فى مجموعة تؤدي دورها فى الداخل . وفى امكان المرء بسهولة الاستمتاع بهما من أجل قيمتهما الزخرفية الواضحة وحدها .

وليس من الضرورى فى قدرة عمل أو أسلوب فنى على شد الاهتمام أن تكون متسابة مع قربه فى الزمان أو المكان . وأن الانسنان لتعثره الدهشة والابتهاج لما عليه بعض القطع الموسيقية المصرية القديمة من عصرية مثل « أغنية عازف الهارب » (Harp) فإن بعض القصائد الغنائية الفرابية المصرية تردد لحنا متواترا يعبر عن عاطفة خالصة . على أن من الخطأ أن نعد بناء على هذه الحالات الاستثنائية ، التى تتجلى فى المجموعات الأدبية المختارة - الى إصدار التعميمات حول الفن القديم والبدائى بأجمعه ،

(*) « عصر » بصورته الحديثة (Modernize) يجعله عصريا من حيث اللوح أو الأسلوب أو الطراز (المترجم) .

ومعظم الأدب المصرى القديم والمسمارى لا يحظى الا بالقليل من الاهتمام فى هذه الأيام ، اللهم الا عند العلماء المتخصصين ؟ وذلك لأنه انما يعالج بوجه خاص شئونا محلية سريعة الزوال .

ويحس النقاد المعاصرون بأبلغ الأسى ازاء ميل الناس عامة الى الاستمتاع بالفنون وتقديرها لأسباب عاطفية ، أو لارتباطات شخصية بالقطعة الفنية ذاتها - من ملكوها من قبل ، وما الى ذلك - ومن أجل ما يثيره الموضوع المثل من اهتمام . وهم يقولون ان الذى ينبغى أن يكون عليه الممول فى التقييم هو الشكل المدرك مباشرة ، وطريقة المعالجة . على أن من الميول السيكولوجية العميقة التأصل فى الأنفس التأثير الانفعالى بالارتباطات البشرية المتعلقة بشئ يسمع أو يرى ، سواء أكان مداره هو سيف نابليون أم صورة ملونة « للعداء وطفلها » . فلو أننا حكمنا على الشكل المرئى فحسب ، لاستبعد ذلك منطقيا ألا نضع عملا فنيا عتيقا فى مكانة أرفع لمجرد أنه عتيق ، أو له ارتباطات تاريخية فائقة . ولكن الواقع الذى لا شك فيه أن الناس يتأثرون عادة بمثل هذا النوع من الارتباطات ، ونتيجة لهذا ينزع عمل فنى عتيق امتد عمره قرونا ، أو حتى عمل يرجع الى عهد « جدتى » ، الى أن يكون بالفعل أقوى أثرا باعتباره موضع اهتمام واستمتاع - وليس ذلك فقط عند الفرد العادى الجاهل . فان الخبراء المتمكنين يتأثرون هم أيضا بمثل هذه العوامل ، بدرجة أقوى مما يسلمون به . وهكذا ينزع مجرد كون الشئ أثرا من الماضى الجدير بالتذكر الى اضافة دور اجتماعى جديد ومتزايد النمو على تلك الأعمال الفنية المحدودة القليلة التى عاشت . فهى تصبح صورا مثيرة للوجدان ، مشحونة بأشجان البعد ، وواقفة بجلال وسط زحمة اندفاع واضطراب الحضارة الميكانيكية بوصفها رموزا « لمصر ذهبى » مفقود من القوة والشباب الثقافى . وعليها تسلط أوهامنا المثالية التى تجعل من الماضى زما أسعد ، وأجمل وأكثر خلقا وابداعا من الحاضر . وهذا بدوره يدفعنا الى تمجيد عظمة الأعمال

الفنية العتيقة ، وانكار أن الفن قد يصبح مبتذلا مهجورا بصفة عامة .

والتقادم فى الفن وغيره من المنتجات البشرية وثيق الصلة بالعملات الأخرى الخاصة بالانتقاء الطبيعى والصناعى . فما هو حى ثقافيا ويقوم بوظائفه هو ما تم انتقاؤه ، اما بواسطة الطبيعة أو التخطيط البشرى ، أى اما عرضا أو قصدا . وما تسميه « بالمهجور » هو ما تنزع الى اهماله اهملالا كاملا أو جزئيا . وكذلك الشأن فى التطور المضى ، فانه هو الآخر يحتوى على درجات متوسطة كثيرة من الحيوية والهجران ؛ ذلك أن أحد الأنواع قد يظل حيا ، وان لم يكن شديد الكثرة ولا موفور الصحة ، عصورا طويلة على الرغم من وجود أجزاء أو سات سيئة التوافق لملها بقية حية من أجزاء وسمات كانت نافعة فى يوم ما . والانسان يعوقه الى حد ما وجود عدد من هذه الأعضاء اللاوظيفية وقد اضمحلت أنواع كثيرة حتى أضحت مجرد عدد قليل من الأحياء ، تعيش عيشا محفوظا بالمخاطر يكاد يقارب الانقراض . ومن الناحية الأخرى ، قد غزا الانسان والبعوض سمات هائلة من الكرة الأرضية ، كما انتشر الجبار (السيد) فى البحار . ولا شك أن هذه أنواع ديناميكية مباله الى التوسع ، بالفة القوة فى حيوتها كأنواع .

وهكذا كان فى الوقت الحاضر حفظ السيارة والطائرة ، وكذلك شأن الفيلم السينمائى . فان هذه طرز جديدة ، يعيش الى جوارها أعداد ضخمة من طرز الفن ومنتجات الفن أبسط وأكثر بدائية ، انحدرت البنا على كر العصور دون أن يمسه الا القليل من التغير . وهى أشياء ليست مفرطة النشاط من الناحية الثقافية ، ولا تقبض على بؤرة الاهتمام ، كما أنها ليست مسارب تسلكها أعظم الحماسات خلقا وابتداعا . فان وعاء الفخار غير الصقيل مثل أصص الزهور ، هو أحدها ، والمضرب الخشبى مثال آخر ، كما هو الحال فى لعبة الكروكيث . وبعض ما للأطفال من ألعاب ورقصات وحكايات الجان Fairy Tales عريقة فى قدمها ، ولكنها لا تزال تمارس

ممارسة ناشطة • وغنى عن اليان أنها بوصفها منتجات للتطور الثقافى ،
ربما تفوقها منتجات أخرى ، ولكن شيئا لا يحل محلها ولا يجعلها مبتذلة
مهجورة • وبطريقة مماثلة يحدث فى العالم المصوى ، أن يواصل عدد
لا يحصى من الأنواع حياته ، بطريقة موفورة النسل أو محفوفة بالأخطار ،
تفوق عليها تطور الانسان وغيره من الثدييات • فهى أنواع بلغت نهايات
طرق مسدودة ، ولم تعد تتغير الا قليلا • والتطور عضويا كان أو ثقافيا ،
لا يتقدم بسرعة بالغة الا على امتداد خطوط استثنائية قليلة المدد ، كأنما
يسيره دافع قوى هو « ارادة كونية » غنية ولكنها متشعبة • وفيما عدا
ذلك قد تدوم الأنماط الثابتة حقا جيولوجية بأكملها •

• - الخلاصة :

تناول هذا الفصل حجة أعداء التطور القائلين بأن الفن لا يمكنه أن يتطور لأنه ليس تراكميا • فهم يقولون ان الفن يختلف عن العلوم اختلافا جوهريا من حيث :

(أ) أن الفن « يبدأ من البداية » ،

(ب) وأنه لا يحتفظ بتجديداته ولا يضمها اليه ،

(ج) وأنه لا يصبح باليا مهجورا بأية حال •

ولسنا نكرر أن هناك فارقا حقيقيا بين الفنون والعلوم من هذه النواحي ولكن ذلك فارق في الدرجة فقط ، كما أنه أخذ في النقصان شيئا فشيئا ، وهو مثال على التخلف الثقافي الذي يرجع الى أسباب مؤقتة • ولم تكن العلوم في مراحلها الأولى تراكمية بصورة نسقية منظمة • وقد أخذ الفن يزداد من هذه الوجهة تقدما كلما تطورت المناهج المصرية لحفظ ونقل منتجاته وأهدافه وتقنياته • وقد كان في وسع الفن أن يفعل ذلك بطريقة أسرع لو أن المهتمين بالفن شاءوا أن يجعلوه أكثر تراكمية • أما امتناعهم عن ذلك فيرجع من ناحية الى ما يديه الفن الرومانيكي من عداء نحو العلوم والتكنولوجيا •

على أن نظرة أدق الى تاريخ الفنون تظهر بأنها كثيرا ما تكون بالغة التراكمية ؟ ذلك أن ما ظهر من تجديدات في شكل الفنون وأسلوبها ومضمونها العقلي فضلا على تقنياتها ظلت تنتقل من جيل الى آخر على نطاق واسع ، وقل من الفنانين أو مدارس الفن من « يبدأ من البداية » بمعنى

الكلمة • فهم ينون فوق عمل من سبقهم من الفنانين • وعناصر الأساليب
الأقدم واضحة تماما فى الأساليب الأحدث •

وتوجد فى كل فترة أعمال فية معينة تختلف اختلافا عظيما من حيث
مقدار الفنون والثقافة السابقة التى تضمها اليها وتعيد تنظيمها مباشرة •
وبعضها مثل الصور الجصية (الفريسك) التى صورها ميكالأنجلو بكنييسة
الستين مثقلة بشدة بالتقليدى من الأشكال والاتجاهات والمعانى الكلية •
تم ان طرز الفنون وأمثلتها فى كل عصر تختلف أيضا من حيث
مبلغها من التقدم • وهو أمر يصدق كذلك على المخترعات والمباحث العلمية •
ولا شك أن الميل المصرى الى التقدم السريع فى جميع الحقول ، بما فى
ذلك الفنون ، يرتبط بسرعة التغيرات والرغبة فى التقدم •

الفصل العشرون

الفنون بوصفها تقنيات سيكولوجية إبداعية

١ - التقنيات الجمالية والنفسية : تكنولوجيا الفن

مما يتفق عليه الناس على وجه العموم أن الفنون أقل تراكبية في جملتها من التقنيات (Technics) النفسية ، وإن كان الواقع ، كما رأينا فيما سبق ، أن الفنون أكثر تراكبية مما يدركه الناس بصفة عامة . وعلى النقيض من العلوم التطبيقية ، تفتقر الفنون الى الوسائل والمناهج التي تعينها على مواصلة انتقاء ثمار الخبرة السابقة وصيانتها وإعادة استخدامها بطريقة نسقية منتظمة . ومن الجلى أنها تفتقر الى الحافز الذي يدفعها الى القيام بهذا الجهد ، أو قل ، انه على الأقل ليس هناك ضرورة ملحة لجعل الفنون تراكبية أكثر ، بل ان هناك على العكس من ذلك رضا تاما في جانب الفنون بحالتها الحاضرة من حيث هذا الاعتبار . ولو أن انسا استحدثت الفنون على منافسة العلوم فيما تسمى نحوه من تقدم تراكمي ، لجاز أن يكون الجواب أن هناك قيمة عظيمة للفنون هي تنوعها الكبير ، وما فيها من لمسة شخصية وتباينها الرائع في الأسلوب . فلو أن على الفنون أن تبدأ من جديد تماما كل بضعة قرون ، فيها ونعمت .

ولسنا ننفي هنا أساسا بما هو مرغوب أو غير مرغوب في الفن ، وإنما باتجاهات ووقائع تاريخه . ومن وجهة نظر مذهب التطور ، فإنه لأمر يدعو الى الاعتراض أن نجد هذا الميدان الضخم الهام للثقافة ، الذي يبدو

كأنما يتحدى الاتجاه الرئيسى • فما سبب ضالة هذا التراكم ؟ وهل هو شيء دائم لا سبيل الى تغييره ، أم هو ظرف يحتمل أن يتغير فى تايأ التطور الثقافى العام ؟ ان هذه الأسئلة قلما طرحت ، على أن هناك جوابا واحدا نجده ضمنا فى الرأى التقليدى القائل بأن الفن يختلف اختلافا جذريا عن العلوم ، وأنه ليس فى الامكان أى التقاء أو تعاون على امتداد هذا الخط ، وقد سبق لنا أن رفضنا هذا التفسير المفرط فى بساطته •

والقضية التى نبحثها فى هذا الفصل هى أولا : أن الفنون لا تختلف اختلافا جذريا عن التقنيات النفعية ولكنها فى الحقيقة نوع آخر من التقنيات ، ولكنه نوع نفعى ، وأن البون الحديث الفاصل بينهما مؤقت ، يبالغ فيه بعض النظريين ، وثانيا : أن الفنون أو التقنيات الجمالية تخلفت عن النفعية فى بنى الطرائق العلمية فى التفكير ، وثالثا : أن هذا يساعد على تفسير افتقارها النسبى الى الطابع التراكمى ، ورابعا : أن النتائج العلمية أخذت تدخل بالتدريج فى حقل الفنون أيضا ، وربما زادت فى ولوجها فيه مستقبلا ، حسنت عاقبة ذلك أو ساءت • وخامسا : أن الفن سيصبح أكثر تراكمية ان اطرد تقدم هذا التغير المنهجى •

وليس معنى ذلك أن الفن سيتخلى عن مناهجه الخاصة تخليا كاملا ويستبدل بها مناهج العلوم الحالية المحددة باحكام • فلأما معناه الفعلى فهو ما سنراه فى الأقسام القليلة التالية • فإن التغير سيكون جزئيا واختياريا ، غير ملزم أى فنان على اتباعه ما لم يرد هو ذلك • على أن ضرر اتباع هذه الحطة أو منفعتها يتوقف ، كما هو الشأن فى كل العلوم التطبيقية ، على نوع الأشخاص الذين يوجهون العملية ، وكيف يستخدمون القوة الكبرى التى تمنحها العلوم •

وما معنى قولهم ان الفنون ضرب من التقنية ، وهى من هذه الناحية مماثلة للزراعة وصناعة الفخار وصنع الأدوات والأسلحة ؟ معنى هذا ببساطة أنها جميعها ، أى الفنون ، أساليب متطورة اجتماعيا للوصول الى

تنفيذ أعمال ، والى ضبط وتنظيم نوع من الظواهر بنية الوصول الى نتائج مرغوبة . فهى مهارات وعمليات مستتبطة ومكتسبة تنتقل عن طريق الثقافة ، وتتطوى على بعض أنواع معينة ذات أداة وظيفية .

والفرق بين التقنيات الجمالية والنفعية فرق هام ، ولكنه مع ذلك نسبي وجزئي ، فالتقنيات النفعية تهدف بدرجة كبيرة الى توفير حاجات الانسان المادية والبدنية ، وذلك بتنظيم وضبط مختلف أنواع الأشياء المادية . وهى تعالج فى المقام الأول الأشياء اللاحية *inanimate* والمضوية كاللحجر والطين والخشب والفلز والفحم والكهرباء والقوة الذرية ، وتعالج النبات والحيوان فى بعض الأحيان ، وكذلك تعالج الجسم البشرى ، كما هو الشأن فى الطب . وهى تهدف الى غايات عامة مثل الصحة والراحة والأمن ، والى الحصول على الطعام والملابس وانأوى وتوزيعها ، والى استتباب النظام المادى والوقاية من الأعداء . ومن التقنيات النفعية الأخرى ما هو اجتماعى وسيكولوجى بشكل أكبر : فمن أمثلة ذلك القوانين والحكومات والمناهج والنظم المالية والتجارية والتربوية . ولا تنسى أن محاضرات التربية وكتبها الدراسية هى نفسية اجتماعية فى أهدافها وفى أنواع الظواهر التى تحاول تنظيمها وتوجيهها .

وكثيرا ما يدرج الفن والاشباع الجمالى مع هذه الأمور ، وفى بعض الأحيان يعمل الفن باعتباره جزءا من التربية . والفن تقنى نفسى اجتماعى أكثر منه فيزيائى . وكذلك الشأن فى الطب العقلى والعلاج النفسى فانهما أيضا من التقنيات النفسية الاجتماعية ، ولكنهما كذلك يعبران نوعا ما بالأساس الفيزيائى للصحة العقلية . وهما أيضا يستخدمان الفن الى حد ما . والفن مثل التربية يعالج الظواهر الطبيعية فضلا عن الظواهر العقلية والوجدانية ، وهو يستخدم أشياء طبيعية ، كموجات الضوء وموجات الصوت وما شابهها من منبهات للأعين والأذان أو غيرها من أعضاء الحس . وهو يحدث تأثيرات سيكولوجية فى منح الشخص المدرك لها ،

مثلا خبرات جمالية وغيرها من أنواع الخبرات الجوانية ، وهو أيضا من وسائل التعبير من جانب الفنان ومن وسائل الاتصال بينه وبين غيره من الأفراد . وكما هو الشأن في الأغاني والشعائر ، فإنه يعد أيضا وسيلة للاتصال بين مستخدمي الفن ، والخبرة المقتضية بينهم . وكثيرا ما يساعد الفن على تطور التماسك والاتجاهات المشتركة ، وإن لم يكن ذلك هو الحال بالضرورة . والفن يعمل بواسطة تقديمه للحواس البشرية مركبات معقدة بدرجات متفاوتة وتتبعات من التفاصيل الحسية في المكان والزمان أو فيهما كليهما . وعن طريق الميول البشرية الفطرية والتكيف الثقافي ، تمتلك هذه المركبات والتتابعات القوة على إثارة الاستجابات المعقدة المتشابهة بدرجة ما بين شخص وآخر وثقافة وأخرى ، ولكنها شديدة التنوع في تفاصيلها . وهي لا تثير الإدراك فحسب ، بل الفهم والخيال والرغبة والانفعال ، سارة كانت أو غير سارة ، وأنواعا كثيرة أخرى من الاستجابات تخرج في أشكال معقدة ومنوعة .

وتشارك الفنون والتقنيات النفعية في أشياء كثيرة . فكثيرا ما تتداخل هذه وتلك وتتعاون معا ، وبخاصة في تلك الفنون التي يسمونها بالنافعة كالعمارة وصنع الأثاث والفخار والمنسوجات والملابس والأواني . وكل هذه تتطوى على غايات نفعية وجمالية ، ويتعاون المصممون الفنيون والمهندسون العلميون في إنتاجها . وقد تكون الصلاحية لوظيفة نفعية جزءا من معنى عمل فني . فعلم النبات وفن الحدائق يتعاونان في تنسيق زراعة الأشجار والزهور ونباتات الزينة . والعلم والفن يسكان علما واحدا ، أما الثمرة التي بينهما فقد سدت في كثير من الأماكن . فعمل الفنانين والمهندسون جنبا إلى جنب في الإذاعة والتلفزيون والسينما والطباعة المصورة بالألوان . ولا يخفى أن جميع المحاولات الرامية إلى الفصل الشديد بين الفن والعلوم التطبيقية على أساس مصطلحات من أمثال : « النافع والجميل » - « العقلاني والانفعالي » - و « العملي والجمالي » و « الفيزيائي والسيكولوجي » إنما تتجاهل كثيرا من الأنواع والمركبات

الواقعة على الخط الفاصل بين كل من هذه وتلك . ومع ذلك ، فإن هناك
فارقاً في التوكيد . ذلك أن الأنواع التي تصنف على أنها فن ، تنزع الى
تأكيد الإعجاب أو الذوق الجملى ، على حين تنزع الأصناف الأخرى الى
قول ذلك بدرجة أقل أو لا تفعل مطلقاً ، كما هو الحال فى استخراج الفحم
من المناجم ونظام المجارى بالمذن .

ومن التواحي التي يختلف فيها الفن عن التقنيات النفعية أن غاياته
أكثر غموضاً ووظائفه أكثر تعدداً . هذا الى أن وسائله أو تركيباته الوظيفية
موفورة الكثرة متعددة أيضاً كما أنها غير واضحة الحدود . وقد جرت
العادة أن الأساليب والأجهزة النفعية تصنع وتستخدم لغرض نوعى معين
أو طائفة من الأغراض شأن رموس السهام و « صائير » الأسماك .
و « الفن » بوصفه مجالاً عاماً يعتبر شيئاً غامضاً يثير الجدل ، حيث يقصره
بعض الناس على المنتجات « الجميلة » بل حتى الفائقة ، بينما يجعله آخرون
يشمل جميع المنتجات البشرية التي لها وظيفة جمالية أقرها المجتمع .
وفى نطاق هذا الحقل غير المضبوط الحدود ، يلتبس الناس عدداً وفيراً من
الوظائف والقيم . اذ لم تجر العادة على أن ينعم الفنانون النظر فى أهدافهم
ويسلطونها فى دقة ووضوح ، الأمر الذى لا يمكن المرء فى كثير من
الآحيان من الاستدلال عليها الا من طبيعة المنتج والطريقة التي يستخدم
بها وينظر اليه بها فعلاً .

وتصف كثير من الفنون وبعض أعمال فنية معينة بتعدد الجوانب
وكثرة الوظائف ، اذ يكون لكل منها عدد كبير من الأهداف الممكنة .
فإن صورة معينة أو أغنية أو قصيدة قد تستثير استجابات كثيرة مختلفة فى
أفراد مختلفين أو فى فرد واحد اثناء أوقات مختلفة . ومن الصعب على
الفنان التأكد ، حتى لو شاء معرفة ذلك - كيف سيؤثر عمله فى الشرائح
المختلفة من الجمهور اليوم أو بعد اليوم بحيل كامل . فأنهم قد يجدون
عمله الجاد سخيفاً مضحكاً ، وقد يجدون أعماله الجريئة شديدة التسك
بالعرف ، وتصميماته القوية فاترة وانية ، أو آثاره الفنية التي تبدو تأفية

والمنتجة بقصد التكسب ، أعظم كثيرا من التي زعم أنها أعظم آياته في الفن رفعة • وان نفس المسرحية أو القطعة الموسيقية تبدو مثيرة لدى البعض ، باعثة للاسترخاء لدى البعض الآخر ، ومملة لفريق ، ومتعة ذهنية لفريق آخر •

ومن هنا تنجم صعوبة تكييف الوسائل الفنية وفق الغايات الجمالية المحددة ، فان الثقافات والعصور المختلفة تستخدم نفس الفن الواحد في غايات ووظائف مختلفة • وأحيانا يكون الهدف الرئيسي قائما على السحر ، كما هو الشأن في التمايم والتماويز ، ويكون أحيانا دينيا ، كما هو الحال في المعبود ، وتمايل الآلهة والترايل والرقصات الطقوسية ، وفي أحيان أخرى يكون سياسيا واجتماعيا ، كشأن الفن الذي يمجّد ملكا أو نبلا أو مقاتلا أو زعيم ثورة ، ويكون الهدف تجاريا أحيانا ، كما هو في الاعلانات العصرية ، وعسكريا في بعض الأحيان ، كما حدث في لقاء الرعب في قلوب الأعداء وإثارة الحماس وروح البطولة في جيش الوطن • وقد تستخدم نفس الأغنية الواحدة أو الرقصة الواحدة أو الصورة الواحدة للتعبير عن قيم مختلفة في أوقات مختلفة ، كما يحدث عندما تؤخذ « فيشة » بدائية من قريتها في الأدغال وتوضع في متحف للفنون •

وعلى النقيض من ذلك تحاول العلوم التطبيقية تكييف مخترعات نوعية وفق غايات أو وظائف محددة على نحو مطرد الواضح • فان كانت هذه المخترعات متعددة الأجزاء ، كما هو الحال في السيارة ، فان المهندس يفكر مليا في وضع برنامج محدد لوظائفها المطلوبة والوسائل اللازمة لها ، فان وجب سد حاجة جديدة ، أو مجابهة حاجة قديمة في ظل ظروف جديدة ، تغيرت الوسيلة تبعاً لذلك • وفي الفنون ، يصبح الناس كلفين بأسلوب أو شيء معين ويستخدمونه من أجل قيم مختلفة • ويقدم الفنانون للجمهور أنواعا جديدة من الفن دون أن يقدموا اليهم تقريبا أي مفتاح يهديهم الى الغرض المقصود من تلك الأنواع ولا السبب الذي من أجله

يتوقع لتلك الأنواع أن تكون ثمينة • والجمهور اما أن يقبلها أو يرفضها ، دون أى سبب واضح • ويختلف النقاد ، وكثيرا ما يفشلون فى ايضاح السبب الذى من أجله يعدون عملا من الأعمال ناجحا أو فاشلا • فان العلاقات القائمة بين الوسائل والغايات يزداد اضطرابها يوما بعد يوم فى حقل الفن مع نبذ القواعد والمعايير التقليدية • وفى الحين نفسه توضح العلوم التطبيقية غاياتها ووسائلها المباشرة أثناء تطورها ، وان كانت قيمتها النهائية فى الغالب غامضة وموضع جدل •

ومفهوم التقنيات باعتبارها محتوية على كل من المهارات الجمالية والنفعية ، أى الفنون والعلوم التطبيقية ، أعرض وأوسع مجالا من مفهوم « البراعة » فى الفن • ذلك أن المفهوم الأخير لا يشمل الا عاملا واحدا فى الفن ، عاملا لا يعتبره الناس فى المادة أهم العوامل • وهو يشير الى المهارات الأساسية فى استخدام العدد والمواد الخاصة بكل فن معين أو صنعة على حدتها • وهو يشير الى سهولة أو مهارة قد توجد بصرف النظر عن القدرة الخلاقة أو الخيالية أو المخترعة أو المعبرة • والبراعة فى العزف على البيانو ربما تتضمن سرعة العمل بالأصابع ، وهى فى الرقص تتضمن الخفة فى أداء حركات الرقص المتواضع عليها ، وهى فى التصوير ، تتضمن سهولة استخدام المرقاش والمعرفة بالخطوات الضرورية فى عملية ارساء الدهان والألوان بقصد الحصول على تأثيرات عامة معينة • وكثيرا ما يقال انه لكى يكون المرء فنانا حقيقيا من حيث التأليف أو الأداء ، يحتاج الى شئ أكثر كثيرا من مجرد البراعة الفنية ، وان بعض الفنانين أحرزوا العظمة فعلا مع قدر ضئيل من البراعة الفنية وذلك لأنهم كان لديهم شئ هام لا بد لهم من التعبير عنه فى فنهم ، ووجدوا الوسيلة اللازمة للتعبير عنه بغير براعة فنية ممتازة •

ولفظه التقنيات وهى لفظة مشتقة أيضا من اللفظة الاغريقية الدالة على « الفن » ، يمكن تعريفها بطريقة اجمالية أكثر بأنها تشمل جميع

القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة فى الفن • والتقنية فى صنع زورق أو وعاء مزخرف تتضمن ما فى المنتج من المهارات والتواحي الجمالية والتفعية • كما تشمل القدرة على الاختراع ، أن وجدت فى اعمال الفكر لايجاد ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة • وهى تتضمن الأساليب المحلية والفترية ، فضلا عن الضرورات الأساسية الوظيفية • وهى تتضمن الدور «الحلاق» للتصميم أو الانشاء ، فضلا عن أية قدرات للتفسير الدقيق تلزم لنجاح العمل • وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط والقدرة على استخدامها بالطرائق التى ترغبها أذواق الزمان • وتشمل أدوات الفن أجهزته المتكررة مثلما تضم القدرات العقلية المستخدمة فى اختراعها واستعمالها • وتتضمن تقنيات الفن انتخاب وتنظيم جميع سمات المعنى والشكل والأسلوب وما توحى به من الانفعال والاتجاه ، وهى التى تستطيع التعاون على انتاج أثر سيكولوجى مرغوب •

وفى المرحلة البدائية ، تكون كبير من هذه المهارات والعمليات غير متميزة نسبيا ، وغالبا ما ينفذها نفس الشخص الواحد ، فيصنع المصور ألوانه ومرقشاته بيده ، كما يصنع الموسيقار نايه وكذا الأغنية التى يلعبها عليه • وصانع الحربة يمكن أن يصطاد بها وصانع البيت يمكن أن يسكنه • وثمة نتيجة لزيادة التفاضل (التمييز) (Differentiation) هى الفصل بين مفهوم البراعة الفنية وبين مفاهيم الخلق والابتداع ، والاختراع والتميز •

وليس هناك أى ارتباط جاد فى امكان تلقين هذا النوع المحدود من البراعات الفنية ، فانا نرى ذلك يحدث كل يوم بمدارس الفنون ودروس البيانو وتدريب صبيان الصناع • فهى تنقل بسهولة وتراكم ثقافيا بالبحر اليسر ، وتنتشر وتصدر من مكان الى آخر ، كما تم ذلك من قبل من فلورنسا والبندقية الى أكاديميات باريس ، وقد انحدرت من عصر الى عصر على يد كل من بلليني وفيتروفيوس وتشالينى وليوناردو دافنتى الذين تولوا نقلها ، لكى تستخدمها أجيال الفنانين المستقبلية •

ولكن ، يقال لنا ان هذه ليست جوهريات الفن ، وانما هي ظواهره
الميكانيكية السطحية وهي تعنى أكثر ما تعنى بالأدوات والمواد الجادة
وبالقواعد اللازمة للعمل بها . أما جوهر الفن فقوامه جودة استخدامها ،
وليس ذلك مما يمكن تعليمه .

وهذه الحجة تحمل فى طياتها شيئا من الصدق ، ولكنها تغلو كثيرا .
ذلك أن عمليات الفن لا يمكن تقسيمها الى قسمين بسيطين أحدهما مادى
والآخر عقلى ، أحدهما ميكانيكى والآخر خلاق . وربما كان الانسان
خلقا فى اختراع طرائق فنية وأدوات أفضل للفن . ومن أمثلة ذلك
(ستراديفاريوس وديزنى) وفوق هذا ، فإن الطرائق الفنية من النوع
الآلى (Instrumental) ليست المظهر الوحيد للأستاذية الفنية التى يمكن
أن تعلم وتتحدث من شخص الى آخر . ولا جرم أن دروس معلم عظيم
مثل (ليوبولد أويار) على الكمان (الفيولينا) ، ونصائح كبار الفنانين أمثال
ليوناردو وهوجو وفاجنر وسترافنسكى وكاندنسكى الى صفار الفنانين ،
لا تقتصر على الطرائق الفنية الآلية ، فانها تعالج مباشرة ما يتبره هؤلاء
الأستاذة الكبار أعلى القيم الجمالية فى الفن . وهم يحضون مثلا علما
شخصية وعمليات خلاقة . ان حكمة الفلاسفة والنقاد وعلماء النفس
والاجتماع فيما يتعلق بالفنون منذ عهد سقراط الى وقتنا هذا ، قد اتحدت
عبر القرون فى مباحث الجمال والنقد والكتب اللازمة للطلبة لكى يمارسوا
حرفهم وصناعاتهم . وهذه كلها تعالج الأساليب والقيم والنسب ومعايير
الامتياز . وهى تؤلف مجموعة ضخمة من الحكمة واللوزعية العلمية المتراكمة ،
رغم ما يدور من خلافات ، وهى تشكل ما يمكن تسميته باسم التكنولوجيا قبل
العلمية (السابقة لنشوء العلم الحديث) . ومن المعروف أن نسبة العلوم
فى التكنولوجيا الفنية أعظم فى فن العمارة منها فى الشعر ، ولعل ذلك
راجع الى أن فن العمارة ينطوى على عامل نفسى أكبر ولا تشمل طرائقه
الفنية وتكنولوجيته الأدوات والأساليب الميكانيكية فحسب ، بل تشمل
أيضا أية نصيحة حول طريقة « العمل » ، أعنى أية نصيحة تراكمت فى

صعيد كل فن • والتكنولوجيا الفنية أو الجمالية تعادل بشكل ما ، علم «الجمال التطبيقي» وتماثل تقريبا « علم النفس التطبيقي » •

وتشتمل التقنيات الفنية على جميع ما للفن من قدرات وعمليات تكتسب وتنتقل ثقافيا • فهي قابلة للتلقين والتراكم بدرجات متفاوتة • ورغم ذلك فإنها تهمل عاملا هاما آخر في الفن ، ألا وهو الوراثة أو القدرة الفطرية • ولا شك أن المبقرية أو الموهبة ، أو مجموع الشخصية والقدرة الخلاقة التي اتسم بها شخص مثل جوته أو تيتيان ، وجملته مخالفا لكل من عداء ، انما ترجع ، بدرجة كبيرة ، الى وجود تركيب فذ من نوع ما من الجينات • وهي بوصفها ذاك شيء يمكن تمييزه نظريا مما تعلمه ونمى أثناء خبرته بالفن والحياة • على أن مثل هذه العوامل الفردية لا يمكن ضمها الى طائفة تقنيات الفن أو الثقافة • بيد أنها مدمجة اندماجا متلازما بشخصية الفنان وفنه • وهو لا يستطيع اظهارها للعالم الا بتسيتها في سياق ثقافي والتعبير عنها بالأشكال الفنية • ولو قدر لعلم تحسين النسل أن يطبق بنجاح في تربية القدرات الفنية ، لأمكن وضع العامل الوراثي نفسه داخل نطاق التنظيم الثقافي •

٢ - بين نظريات الفن التطبيقية والتعبيرية

هناك فكرة بالغة القدم ، هي أن الفنون تقنيات جمالية ، أعني أنها مناهج ووسائل ماهرة لاتاج أنواع معينة من الخبرة في المشاهد • وان أرسطو ليذكر ذلك عدة مرات في كتاب فن الشعر Poetics • فقال : « لا ينبغي لكل فن أن يثبى أية متعة مصادفة ، وانما المتعة المناسبة له ، • والتراجيديا بمقارنتها بالشعر الملحمي ، أقدر على أداء وظيفتها المحددة بشكل أفضل بوصفها فنا (١) • وهو يقول في موضع آخر : ان حكمة

(١) ترجمة بوشتر ٢٦ ، ٧ - ١٤٦٢ •

التراجيديا « ينبغي أن يكون انشاؤها بحيث انها حتى ولو بغير مساعدة العين ، تجعل من يسمع القصة تروى يمتلئ بالرعب ويذوب أسى لما يحدث » (١) . وان « هوراس » بمدينة روما « ولى بوسو » فى القرن السابع عشر بفرنسا لهما بين من ظلوا يرددون هذه المعالجة الأرسطوية لتكنولوجيا الفن .

ومهما بدت هذه المحاولات المبشرة فى التكنولوجيا الجمالية فجأة اليوم ، فانها وضعت أقدامها فى درب ، ربما كان يؤدى الى استبصارات عظيمة القدر بمساعدة المعرفة السيكلوجية المتقدمة . ولكن الفلسفة الاستملائية (الاستشرافية) وقبضتها القوية على علم الجمال قد ثبطت كل محاولة بذلت فى هذا الاتجاه حتى الأزمنة الحديثة ، ذلك أن النظرة التقنية الى الفن ، على الرغم من نسبها العريق ، قد غطت عليها نظرية أخرى تكرر صراحة أن الفن انما هو وسيلة لأية غاية أو وظيفة خارجية على الاطلاق ، وهى ليست بكل تأكيد امتاع أى مشاهد ولا التأثير فيه . والفن طبقا لهذه النظرية الأخرى يعد غاية فى حد ذاته ، ولا بد من تفسيره وتبريره كوسيلة للتعبير من جانب الفنان ، ومهما يكن أثره فى المشاهد ، فهو شئ عارض ، كما أنه ليس هدفه الجوهرى ولا وظيفته . وقد قال أوسكار وايلد : « ما أن يلقى فنان بالآ الى ما يريد غيره من الناس ، ويحاول أن يزودهم بما يطلبون ، حتى يكف عن أن يكون فنانا » (٢) .

ونقطة الخلاف هنا وثيقة الصلة بنظرية التطور من حيث انه اذا كان الفن تقنية اجتماعية، فربما أصبح تراكمية أكثر. على أن من يقصرون مفهوم الفن على التعبيرات الفردية عن الانفعالات ينكرون فى العادة أنه يتطور بهذه الطريقة أو بأية طريقة أخرى (٣) .

(١) المصدر نفسه ٢٤ ، ١ .

(٢) انظر « The Soul of Man under Socialism »

(٣) كان للاستاذ د.ج. كولنجوود توضيح يلخص نظرية التعبيريين اوتى نفوذها مطلقا بالجنس . وهو من اتباع كرونش . وهو رجل مثال المذهب . فهو فى كتابه =

وراحت الفلسفة الماثورة عن أفلاطون ، مجتمعة الى زهد المسيحية ، تحقر من أهمية اسعاد الناس بالتمتع بوصفه وظيفة وتضجر من شأن أى شئ يهدف الى جعل الخبرة عن طريق الحواس أكثر ابهاجا ومبسرة . (وقد جنح القديس توما الأكويني نحو أرسطو فى هذه النقطة . حيث لم ير أى ضرر فى النوع الصائب من التمتع البصرية) . وقد ذم أفلاطون ذوق الجماهير واستخف بقيمة أى فن يسرهم بما يمرض أمام نواظرهم من تمثيل(*) ، وما يجلب لحواسهم من الترف . ولم يكن يجوز الحكم على قيمة الفن ، بمدى حب الناس له واستمتاعهم به ، ولكن بالطريقة التى اتقاد بها العقل الى أعلى حتى يصبح قادرا على فهم الأشكال الأبدية للكمال . وهذا فى حد ذاته ربما أمكن اعتباره وظيفة تقنية جنبا الى جنب مع وظيفة بث القوى الدينية ومساعدة النفس على الوصول الى الخلاص . والواقع أن الفن الدينى كان يلقي هذه النظرة من الكنيسة ، على أنه من الناحية النظرية كانت الفكرة التقنية للفن مرتبطة بمذهب اللذة الطبيعية بينما يتجنبها الجماليون المؤمنون بمذهب ما فوق الطبيعة .

ذلك أن كثيرين من هؤلاء آثروا اتخاذ وجهة نظر الفنان لا وجهة

Principles of Art (لوكسفورد ١٩٢٨) ، يبسط انقضبة بغيره يقتصر على عمل رسم كاريكاتورى للنظرية التقنية ، ثم يبتدعها بوسيلة بسيطة هي قوله بأن ما يسميه الناس فنا بهذا المعنى ليس فى الحقيقة سوى « فن زائف » ، وهو يقول ان النظرية التقنية ان هي الا غلطة سوفية (ص ١٩) ، وان آمن بها معظم الناس بما فيهم الاقتصاديون وعلماء النفس وأخص بالذكر منهم « أ . ريتشاردس » ويصرح « كولنجود » بأن الفن ليس منها سبيلها سيكولوجيا ، ولا هو وسيلة لاغاة حالة عقلية او انفعالية فى المشاهدين « قاللى يحاول الفنان فعله انما هو التعبير عن انفعال معلوم » . (ص ٢٨٢) والصل الفن الرديء هو الذى يحاول فيه فاعله التعبير عن انفعال معلوم ، ولكنه يفشل على أن التعبير نشاط لا يمكن أن يقوم على براعة فنية ص ١١١ والكتاب الرئيسى الذى ألفه « ١٠١ . ريتشاردس » والذي يبنى عليه كولنجود آراءه فى النظرية للتقنية فى الفن واللغة ، هو Principles of Art Criticism (لندن ١٩٢٦) وفيه يتحدث ريتشاردس عن « الاستخدام الانفعالى للغة » أى الهادف الى استشارة الانفعال تمييزا له عن الاستخدام العلمى » .

(*) تمثيل : التمثيل هو محاكاة ما فى الطبيعة من اشياء وصور مرئية أو

مسبوغة الخ (الترجمة) .

نظر المشاهد ، والنظر الى الفن على أنه عملية يمر بها الفنان عن رؤاه الباطنة . وهذه بدورها أمكن تفسيرها على أنها اطلاقات لاشعاع قدسى أو صور للعقل الكونى ، لم يكن الفنان فيها سوى أداة . ومهما يكن الأمر ، فجوهر الفن كان يكمن فى عملية الإدراك والتعبير ، وليس احداث أى أثر فى البشر الآخرين ، ومضى « كروتشه » فى تحقير الناحية الحسية والخارجية للفن برمتها ، فلم يعتبر أن الفن فى جوهره عقلى من حيث ادراكه وخياله فحسب بل من حيث تعبيره أيضا . وأكد « كانت » طابع الفن والجمال البحث من حيث انه فى جوهره طابع « عديم النفع » ، و « عديم الهدف » ، رابطا كلا من النفع ، و « الهدف » بصفة رئيسية بعالم القوانين المادية . فأما الطيبيون فيبدو لهم أن ما هو صحيح فى تحليل « كانت » للفن والجمال يمكن تعبيره على أساس وظيفى : وهو أن الفن وسيلة لانتاج خبرة جمالية فى المشاهد البشرى ، فضلا عما له من وظائف أخرى ، على أن الأيديولوجية التقليدية للأرستقراطية كن لها وزنها الثقيل المناهض لأى تفسير للفن والجمال يقوم على النفع ، مهما اتسع مفهوم كلمة النفع ، فقد كان النفع والجمال متضادين قدر تضاد العمل واللعب ، فأحدهما وظيفة طبقة عاملة والآخر وظيفة من لا حاجة بهم الى العمل . وكان اتاج الفن نوعا من العمل ، وكان الفنانون عادة - وبخاصة أولئك الذين عملوا بأيديهم - يشغلون مرتبة دنيا فى السلم الاجتماعى .

وفى أوليات القرن التاسع عشر أخذت الحركة الرومانتيكية تطالب للفنانين بكرامة خلقية وروحية عالية ، بدا أن فى الامكان بلوغها بفصل الفن عن الشؤون العملية والمادية ، وراح شيللر من وجهة نظر الفنان يمجّد الدور المتسامى للفن على أنه لعب روحى ، وقال : « ان الانسان لا تكمل انسانيته الا عندما يلعب » . وامتدح شيللر آلهة الفن الاغريقى باعتبارها حرة طليقة من كل عمل وجهد وهدف ورغبة وارادة - وقال : ان

التراخي وعدم الأكرات (اللامبالاة) هي حالة تحسد عليها (١) . وهذا
 المثل الأعلى يشبه الفكرة الهندية للراقص القدسي السيفانا تراجا
 Siva Nataraja ، الذي احدى خصائصه النشاط الكلي ، طاقة الحياة
 الشديدة الهياج والمديمة الهدف واللموب (٢) ، ، فهو لا يرقص ليمتع أى
 كائن بشرى فان ، ولكن تعبرا عن طبيعته الجوانية . ، فجميع حركاته
 جاءت بدافع من الطبيعة ، كما أنها تلقائية وعديمة الهدف . وذلك أن كيانه
 كله خارج عن نطاق كل هدف (٣) . ولكن مهما يكن ذلك الاكتفاء الذاتى
 الرفيع مثارا للحسد فى أحد الآلهة ، فهو بعيد كل البعد عن أن تناله أيدي
 الفنانين من البشر ، كما أنه موضع الريبة حتى بوصفه مثالا انسانيًا .
 فالفتان البشرى حيوان اجتماعى كسائر البشر . والأغلب أن يتجلى فى
 خير أحواله متى تعاون أو تنازع مع زملائه . وهو حيوان ذكى كما أنه ،
 عندما يكون يقطاً ، غير مستطيع أن يتجنب طويلا نوعا من العمل الهادف .

وعبارة « الفن من أجل الفن » ، وهى الشعار الذى وضعته الحركة
 الرومانتيكية قد فسرت تفسيرات كثيرة . وهى عبارة يمكن أن تتوأكب
 والنظرة التقية والوظيفية الى الفن ، باعتبارها دفاعا عن حق الفنان فى
 التخصص فى مسائل فنية واضحة مميزة ، تلك التى تتناول الطريقة
 والشكل والأسلوب بغير خدمة أية غاية خلقية أو أى هدف خارجى آخر .
 بل ان الفنان ليس فى حاجة الى أن يهدف الى الجمال ، اذ الفن حر فى
 تحديد غاياته الخاصة .

على أنه من وجهة نظر المشاهد ، يمكن أن تؤخذ عبارة « الفن من
 أجل الفن » ، كذلك على أنها الحق فى الاستمتاع بالفن وتقديره من أجل
 قيم جمالية متميزة ، مهما تكن تلك القيم ، وبعد أن تم تفسير ذلك المبدأ

(١) انظر Letters on the Aesthetical Education of Man. الفصل ١٥ .

(٢) انظر . زيمر في Myths and Symbols in Indian Art and Civilization.

ص ١٦٧ .

(٣) انظر The Dance of Siva. ص ٦٢ تأليف ا . كوماراسوامى .

على هذا النحو أصبح عاملا محررا فى تطور الفن على امتداد خطوط
تجريبية كثيرة .

ومع هذا ، فإن المبدأ استخدمه أيضا من يرغبون فى انكار كل وظيفة
فعالة للفن ، وكل اهتمام بآثاره فى الآخرين ، سواء منها الآثار الخلقية أو
السياسية أو الجمالية . وإذا سئل فنان عصرى عن الآثار الممكنة التى
يمكن أن يخلفها فنه فى الآخرين ، فإنه غالبا ما يجيب بأنه لا يحس بأى
اهتمام بهذه الآثار ، وأنه لا شئ يلزمه بأن يكون له أى اهتمام من هذا
القبيل . والفن الجميل انما هو شئ « عديم النفع » ، مجرد من كل وظيفة
اجتماعية على الإطلاق ، وينبغى أن يكون كذلك . فكل ما يوحى الى الفنان
بأن يظهر اهتماما بالآثار النفسية ، عرضة أن يؤخذ على أنه ضرب من
حركة خفية نحو فرض العبء القديم بأكمله على عاتق الفنان ، عبء
الواجب الخلقى والسياسى وربما الدينى أيضا ، ولعل ذلك يكون قناعا
للدكتاتورية والاستبداد .

وفى الحين نفسه ، يمضى الفن فى سبيله حاملا تأثيراته ، شاء الفنان
وأصدقاؤه التفكير فيها أم لم يشاءوا . وهذه التأثيرات تعد من ناحية جزئية
جمالية ومباشرة وموجزة ، ومن ناحية أخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية
وبعيدة المدى طويلة العمر . والحق أن سلطان الفن على أذهان الجماهير
وعلى الاتجاهات والميول نحو العمل أو الكسل شئ واضح وجسيم ، فأما
أن ينبذ الفنانون وأصحاب النظريات كل اهتمام بهذه التأثيرات ، فأشبهه
الأشياء بوضع العناصر الكيماوية بعضها مع بعض وتقديمها الى الجمهور
بغير معرفة ولا اهتمام بما اذا كان المخلوط الناجم عن ذلك متفجرا أو
ساما . فالفن قوة عليه للخير أو الشر ، سواء أكان ذلك قصدا أو عفوا .

ونظرية الفن التقنية هى اعتراف واع بهذه الحقيقة ، مع مضمونها
بأن وظائف الفن يمكن دراستها وتخطيطها علميا ، متى شاء أى انسان فعل
ذلك . وهذه النظرية لا تدفع بأن الفن ينبغى أن يوجه نحو أية وظيفة

بالذات ، جمالية كانت أم خلقية ، ولا نحو أى تأثير سيكولوجى بالذات ، مثل تأثير الجمال واللذة أو عكس ذلك . وهى لا تتضمن أن الفنانين أنفسهم ينبغي أن يقوموا بالضرورة بالبحث والتخطيط ، ولكنها ترمى الى أن العلماء المعنيين بفهم الفن يسوغ لهم فعل ذلك وعندئذ يكون التمييز الواضح لطبيعة الفن التقنية ميزة يتحلى بها علماء الاجتماع والثقافة حيث تساعدهم على دراسة ووصف الظواهر الفنية مثلما يصفون الآن انفعيات النغمية . وقد ظلوا عدة قرون وهم على وشك فعل ذلك ، بل ان بعضهم قام فعلا بتلك المحاولة ، فلقوا التنديد من الفنانين والنقاد ، حيث اتهموهم بأنهم يحرقون - بجهالة - دائرة الفن المقدسة . وغنى عن البيان ، أن هذا المائق وقف حجر عثرة فى سبيل قيام نظرية تطور شاملة ، وأهم من ذلك أنه اعترض سبيل التقدم التراكمى الفعلى فى الفنون . وهو الذى حجب ورفض الفكرة الرئيسية التى كان يمكن أن يقوم عليها هذا التراكم .

والقول بأن الفن تقنية سيكولوجية لا يدل ضمنا على أن فنانى الماضى ظلوا على الدوام يرون أن فنهم وسيلة لاجداث تأثير ما على الراى . فان آثار الفن الحقيقية التى يقدر أهميتها رعاته والتى يعتبرها العلماء وظائف اجتماعية ، ربما لم يقصدها الفنان عن وعى . فربما كان له هدف آخر أو لم يكن له هدف على الاطلاق . وقد حدث فى فترات معينة من التاريخ ، أن حاول معظم الفنانين على تواضع منهم أن يسروا ويرضوا رعاتهم الأفراد . وحاول بعضهم ارضاء الآلهة ، ومنهم من خفق وابتدع تماس مرضاة مشاهد آلهى ، شأن مثالى المصور الوسطى الذين وضمو عملهم حيث لا تستطيع رؤيته عين أخرى . واضطر بعض الفنانين الى تملق متعة الناس رغبة فى اكساب العيش ، ومنهم من بلغ من التراء والاستقلال ما مكنه من الخلق على الصورة التى يراها ويرضى بها هو نفسه . ومن الجائز أن رجلا نما فى نفسه حبه للعمل الخلاق فى المادة أو الخامة التى تخصص فيها (Medium) قد يمارس فنه الى مالا نهاية حتى ولو

علم أنه آخر الأحياء من البشر • وبغض الفنانين يحقرون الجمهور ويتدعون من أجل « طبقة غير مرئية من الناس أو الملائكة » ذوى الأرواح القادرة حقا على التذوق أو يخلقون من أجل الأجيال القادمة • وبعضهم يصرون على أنهم « يصورون أو يكتبون لا لشيء الا ليمتوا أنفسهم ، أو يطلقوا دافعا حبيسا فى صدورهم • وربما كانوا مخلصين صادقين تماما ، وان حدث فيما بعد أنهم يعرضون أعمالهم على الأنظار •

والفكرة التقنية عن الفن لا تتطوى ضمنا على أن الفنان يهدف بالضرورة أو ينبغي له أن يهدف الى احداث تأثير من نوع ما على شخص بالذات أو نوع من الأشخاص • فانه فى غالب الأحيان يهدف فعلا الى ايجاد تأثير عام بدرجة أكبر • اذ انه ربما أضمر فى نفسه أملا مبهما فى الحصول على احترام قوم أو توا القدرة على التمييز الدقيق يهتمون بنوع الشيء الذى يحاول فعله • واكتساب الاحترام يعد تأثيرا فيهم بطريقة معينة، أى احداث أثر سيكولوجى فيهم •

وفى بعض الأحيان تغلب على الفنان فكرة توصيل شيء الى العالم الخارجى عامة كأن يكون صورة أو فكرة يحس لها أهمية هائلة ، بحيث يجد لزما عليه نشرها على الناس سواء راقتهم أم لم ترق لأحد • ولكن الاتصال يقتضى وجود شخص يتسلم الرسالة وآخر يرسلها • ومعنى جعل أحد الناس يتسلم رسالة ويفهمها هو اثارة استجابة فى ذلك العقل الآخر • والتعبير بغير اتصال شيء لا يحقق غرضه ، هو مجرد مناجاة مما يحدث فى جزيرة مهجورة • وتنفيذ الاتصال من الناحية البشرية هو فى جمل أحد الناس الآخرين يدرك ويفهم أو يعطف اذا أمكن • وهذا القول لا يتضارب مع حقيقة كون كثير من أدوع تعبيرات الفن ، قد وجهت الى كائن خيالى خارق أو الى المرء نفسه فى تنايا قيامه بدور المتكلم والمستمع •

وقد يهمل الفنان جميع من عداه من الأشخاص ، دون أن يلقي بالا الا الى دافعه الخاص الى التعبير • وهكذا أصدر والت هويمان «صرخته

البربرية فوق أسطح العالم ، ، والحق أن هذا سينفس عن الفنان طاقاته وانفعالاته الحسية ، وربما لم يأبه مطلقا لآثار صوته على من قد يسمعون من السامعين . وقد شبه كثير من الفنانين عملية الخلق بولادة الطفل ، حيث يكون التركيز في كل من الحالتين موجه نحو طرد شيء من الداخل ، لا الى الاتصال بأي إنسان في الخارج ولا الى التأثير في العالم الخارجى بأية طريقة . وهذا دون أدنى ريب يعد حفزا حقيقيا وأساسيا وبدائيا خالصا نحو التعبير الفنى . والنظرية التمييزية على جانب انصواب حين تسترعى التفاتنا اليه . وهذا يدفع المحلل النفسى الى أن يسأل : لماذا يحدث مطلقا وابتداء أن ينمو دافع حيس الى التعبير عن الأفكار والصور المتشكلة في الأشكال البصرية أو الموسيقية أو اللفظية ؟ ، ولماذا تصبح أشكال بعضها محملة بمثل تلك القوة بالحالات الوجدانية باعتبار ذلك رمزا للفنان الذى يعنيه الأمر ؟ .

ومع ذلك ، فالراجع أنه قلما وجد بين الفنانين البالغين المتمدين من لا يكثرثون إطلاقا بأثر أقوالهم على العالم الخارجى ، ولعلمهم لايعنيهم فى كثير أو قليل ان كان الناس يحبون عملهم أو يحترمونه ، بل ربما يفضلون إثارة غضبهم وفزعهم واستيائهم ، على أنه يبدو أن معظم هؤلاء الفنانين توافقون الى أن يلحظ الناس تعبيراتهم ، وأن يفهموها بدرجة ما ، وربما تعلموا الى أن تخرج تعبيراتهم الناس من حالة عدم الاهتمام المشوب بالملل . فمن جأر اليوم بعدم الاهتمام المطلق برد فعل الجمهور ربما كره الأثر الفعلى ، وربما حاول فى غده أحداث أثر آخر مخالف . وقد كان هويتمان ، شأن معظم من عداه من الفنانين ، يكدح ببالغ العناية فى اختيار ألفاظه وفى ايقاعاته وصوره المتخيلة . كان يريد أن تثير كلماته الناس بطرائق معينة ، ويعد تنظيمها ابتداء تلك الغاية .

وقد يمد الفنان فى إحدى اللحظات الى قرع أصابع اليانو عشوائيا للتفريج عن مشاعره ، أو الى رش الطلاء بلا اكترات على القماش ، ويشرع

فى اللحظة التالية فى الاصفاء أو تحديد بصره بطريقة أحصل بالنقد والتمحيص ، وهو مسائل نفسه كيف يمكن تحسين الأثر • وغنى عن البيان أن هذه المرحلة من مراحل عملية الخلق تختلف اختلافا بينا عن ولادة الطفل ، التى تحتاج الى القليل أو لا تحتاج الى شئ من تكييف مخطط للوسيلة وفق الغاية تقوم به الأم المرتقة . فالخلق الفنى ليس عملية أوتوماتيكية (آليّة) أو اندفاعية بحتة ، وهو يثير مسألة أحسن الطرق للوصول الى شكل مرغوب يمكن ادراكه ، بواسطة الوسائل والمواد الفنية التى اختارها المرء لنفسه • على أن مثل هذا التفكير قد يكون الى حد كبير تجريبيا ووصفيا ومقصودا لغرض خض لا يقوم على فكرة مسبقة عن الشكل النهائى الذى سيتم انجازه • وغالبا ما تتبثق تلك الفكرة عن طريق التحسس بالمحاولة والخطأ ، بعد احداث عدة تغييرات فى الهدف والاتجاه • وعندئذ قد يتغير نهج المحاولة والخطأ الأعمى شيئا فشيئا الى تشدان هدف بطريقة نظامية أى جعل الشكل الذى جرى تخيله فى وضوح شكلا موضوعيا •

ومهما تكن الصورة الدقيقة للفكر أو العمل فى حالة معينة ، فإن عملية الخلق تنجح نحو تطوير شئ من تكييف الوسائل مع الغايات تكييفا تأمليا ، حتى وان لم تهتم بالآثار العائدة على أى شخص الا الفنان نفسه • فأما متى اهتمت عملية الخلق بغير الفنان من الناس فيصبح الطابع التقنى للفن أشد وضوحا وتصبح مسأله أكثر تنوعا ، وذلك نظرا لأن الفنان ملزم عندئذ بمراءة سيكولوجية من يحتمل وجودهم من المشاهدين وكيف يحتمل أن تؤثر فيهم أساليه أو حيله • ولكن حتى فى الحالة التى قد يبدو فيها الابتداع مركزا حول الذات ، فانه لا يكاد يستطيع أن يظل تلقائيا تماما ، أى عملا لم يجر فيه التفكير مقدما ، عندما يدخل مرحلة الصقل والتنقيح والتطور المقترنة بالنقد والتمحيص •

ويتزع المدافعون عن النظرية التعبيرية فى الفن الى تجاهل كثره ظهور العناصر التأملية فى عملية الخلق والابداع بسبب لهفتهم على فصل

الفن والعلوم التطبيقية فصلا تاما وشديدا . أجل ان هناك فارقا في الدرجة ، ولكنه ليس فارقا كاملا . ومن المحقق ان انبثاق الأوهام غير المطلوبة من ثانيا للاشعور غالبا ما يلعب دورا ضخما في الفن ، وذلك بدرجة تفوق مايفعله في العلوم التطبيقية النافعة . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن التعبير الاندفاعي ، كما هو الشأن في الكتابة الأوتوماتيكية والارتجال الموسيقي ، ففي كل هذه الحالات ينقص الميل الى التفكير في الوسائل والغايات المستقبلية ، حتى يصل الى نقطة الزوال ، على أن المعروف لنا من مناهج الفنانين المدفوعين والروماتيكين يكفي للدلالة على أن معظمهم يقومون بقدر ضخم من التفكير التأمل في بعض الأحيان . ونظرية التعبيرين حين تحجب هذه الناحية من الفن ، تنزع الى حمل المجتمع على تجاهل تأثيرات الفن وامكان احراز تأثيرات بواسطة التخطيط الذكي . وهي تنجح الى تبرير الفنان في اتصاله من كل مسئولية عن تأثيرات عمله على غيره من البشر ، وان المعالجة التقنية تستلقت الأنظار الى تلك التأثيرات وترى أن الحسنى يستقيم تماما مع التفكير الذكي .

والنظرية التقنية في الفن لا تتضمن أنه ينبغي للفنان أن يخطط مقدما لحدث تأثيرا معينا في المشاهدين وأن يفكر في هذا وهو يعمل ، فان ذلك بطبيعة الحال قد يدمر عمله بغاية السهولة ، ذلك أن تساؤله عن مدى حب الناس لفنه قد يشرد خياله ، كما أن في تكييف عمله وفق ذوقهم ما قد يخفض من مرتبته وجودته ، والواقع أن بعض الفنانين والمقاولين يفكرون فعلا على امتداد هذه الخطوط ، ويصلون الى نتائج قد تكون حسنة وقد تكون سيئة ، ولكن العلوم لا تفرض في هذا الاتجاه أى نوع من الاجبار . وهي على العكس من ذلك تبدأ عملها بفرض عملي (برجساطي) مفاده أن كل منهج أوصل الى أفضل النتائج هو أفضل منهج ، وذلك على الأقل فيما يتعلق بالأهداف والظروف المحددة المقصودة بالذات .

والواقع أن مجرد كون الفنان ربما ألف شيئا أو أدى عملا ما في

بعض الاحيان لا لشيء الا لكي يعبر عن نفسه أو يرضى دافعا خلافا ، أمر يستقيم تماما وطبيعة الفن التقنية . وللفن كما رأينا وظائف كثيرة ، أجل له وظائف مختلفة بالنسبة لمختلف أنواع الأشخاص والمواقف . فان كان الفن مستطعا مساعدة الفنان على بلوغ الطمأنينة الروحية والانسجام الباطنى بالتعبير عن نفسه ، بتجسيم خيالاته ، والاتصال بغيره ، فتلك فى حد ذاتها احدى وظائف الفن ، وسواء خططت عن وعى على هذا الأساس أم لم تخطط ، فان عملية الخلق - عملية معالجة الفنان لمواده ووسائله بحيث يجبرها على اخراج الشكل المرغوب - تعد تقنية للتعبير والاتصال من جانب الفنان . والواقع أن «الفن» عند الأطفال بالمدارس ، وعند المرضى المصابين بالمصاب ، يستخدم بطريقة نظامية بوصفه تقنية للتعبير الذاتى ، كوسيلة مساعدة لتحقيق الانسجام الباطنى والنمو المتوازن فى الشخصية . وليس من التناقض فى أى عمل فنى أن يقوم بوظيفة من أجل الفنان وبأخرى من أجل الصفوة من الجمهور ، وبثالثه من أجل الجماهير ، وبأخرى أيضا بالنسبة لمن يتعاملون فى عمله ويقومون على تمويله . والواقع أن الفنان حين يعد عمله - فى المقام الأول - تعبيرا ذاتيا أو خلقا خالصا ، فان ذلك على طول المدى قد يفضى على عمله قيمة عند الغير أكثر مما لو كان قد سعى لارضائهم .

والنظريتان التعبيرية والتقنية فى الفن نظريتان متماسكتان ومتكاملتان اذا وضعتا على أساس من المذهب الطبيعى . والتعبير فى عمل الفنانين الابداعيين والمفسرين ، أمر بالغ الأهمية بحيث يتغلب تقنيات محكمة ودقيقة . ومن المعروف أن الانفعالات الأولية البسيطة يستطيع التعبير عنها كل من الحيوان والأطفال الحديثى الولادة بغير أى تقنيات ، ولكن هذا لا يسرى على الأمزجة والمواطف المعقدة التى يريد الفنانون المتحضرون التعبير عنها . وتتولى الفنون تقديم تلك التقنيات بربط معان مستقرة ثقافيا بالصور المعروضة وبما توحى به . وهى تخضع لبعض التغير الثقافى والفردى ولكنها تحتوى الكثير مما يسوغ فهمه بين الناس ، ثم ان التدفق

ينمى هو الآخر تقنياته فى محاولاته فهم تعبيرات الفن المتنوعة أو تفسيرها تفسيراً مترعاً بالمطف • وهكذا يتبين أن تقنيات الفن تشتمل على وسائل التعبير والاتصال ، وعلى وجه الاجمال تشتمل النظرية التقنية فى الفنون كل ما هو صادق وصحيح فى النظرية التعبيرية •

والفارق فى وجهة النظر بين الفنان والمتذوق غالباً ما تكون له عواقب هامة • وتتجلى احدى هذه العواقب فيما ارتأه « تولستوى » من أن أى « نقل للاحساس » - كرواية أقوال فلاح سبى جاهل عن تجارته من الذئب - يمكن أن تكون عملاً فنياً يعدل فى جودته أى إنتاج ذى أسلوب رفيع العقل ، وسواء أكانت معالجة تولستوى لهذا الموضوع صائبة أو مخطئة ، فإنها أفقت به الى الخط من قدر كثير من الفنانين الذين يعتبرون فى العادة من العظماء • ويفترض الفنانون أحياناً أن خبرتهم المثيرة الخاصة فى إنتاج عمل من الأعمال تجعل منه فناً جيداً وتدخل له الحق فى الثناء والمكافأة من الجمهور • والواقع أن العمل قد يحقق وظائفه بالنسبة للقارئ وحده دون أى شخص آخر • وسيصر المتذوق على تقييم الفن على أساس قيمته بالنسبة اليه • فمجرد النجاح فى التعبير عن وجهة نظر الفنان لا يكفى لثبوت العمل عند من يتلقاه منه من الناس ، فسوف يسأل ما اذا كان قد نقل اليه بنجاح (وهو أمر يحتاج الى طرائق فنية) ، وكذلك عما اذا كان الانفعال أو غيره من الخبرات المنقولة ، جديرة بالقبول • (١)

والحق أن استخدام الفن وسيلة لفاية ، لا ينطوى ضمناً على أنه وسيلة لفاية فحسب ، بمعنى كونه مجرد أداة توصل الى قيمة مرجأة ونهائية ، تقع خارج عملية الابداع أو الادراك ، وهو لا يدل ضمناً على أن الفنان أو المشاهد ينبغي له أن يعتبر النتاج كذلك ، ويستمر فى التفكير فى هدفه النهائى • فمفهوم الفن لا يشير فحسب الى النتاج المنجز ،

(١) ويحجب كونه موجود هذه الحقيقة باصراره على ان الفن الردى هو مجرد الاغراق فى التعبير عن انفعال سلوم ، او انكار المزايا انفعالاته القلبية (ص ٢٨٢)
• (٢٨٤)

ولكن يشير أيضا الى عملية صنعه أو آدائه ، وهذه العملية يمكن أن تكون فى جوهرها جيدة وصالحة كخبرة ، وإن لم تكن كذلك على الدوام ، وقد تكون لها كثير من الغايات والقيم المختلفة ، منها ما يتحقق أثناء العملية ، ومنها مالا يتحقق الا بعدها بزمان طويل ، ومنها ما يجرى فى ثنايا الادراك المباشر الجمالى ، كما يجرى غيرها عن طريق تأثيراتها المرجأة وغير المباشرة . ومن الحقائق الثابتة أن الفن ظل طوال تاريخه متعدد القيم متعدد الجوانب . وقد بدت مختلف الغايات والقيم على أعظم درجة من الأهمية فى أوقات مختلفة . وراح الفنان والجمهور يركزان عن وعى على غايات وقيم مختلفة ، وبالنسبة لفنانين كثيرين ، فإن عملية « الابداع أو الأداء » ، على الرغم من ساعات التحس التى تمر بها ، ترجح فى الأهمية أى شىء يستطيع التاج فعله فيما بعد ، فإن الشهرة والاستحسان والمكافآت ، بل حتى العمل نفسه الذى أتموه بالأسر ربما كان مصدر سأمهم وتبرمهم ، ذلك أنهم انطلقوا فى مضمار مفارقة جديدة . فلا عجب إذن أن فنانا من هذا النوع ، يجد أن عملية التعبير والتنفيذ هى فى حد ذاتها مكافأة « تمت » من أجل الفن ، وأنه يرفض أية نظرية تخضع عملية إنتاج الفن الى ما سيحدثه فيما بعد من تأثيرات .

وكثيرا ما يؤثر المتذوقون أن يحكموا على عمل فنى بأنه « جيد فى حد ذاته » ، بوصف الجودة فيه طبيعة أصيلة لا مفتعلة بوسيلة ما ، وهم يشعرون أن مما يفض من قدر العمل الفنى أن ينظر اليه على أنه مجرد وسيلة لامتاع الناس . وهم فى الوقت نفسه ، ربما أحبوه فعلا وأعجبوا به ، وذلك الى حد كبير بسبب المتعة التى يضيفها عليهم . والثقافة الغربية تنطوى جوانحها على مقاومة شديدة ترجع أكثر ما ترجع الى تعاليدها الخلقية والزهدية ، وتأتى تلك المقاومة التسليم بأن الهدف الرئيسى من أى عمل فنى ، قد يكون فى بعض الأحيان بث المتعة فى الأنفس . ويخص المرء نفسه ملزما بأن يبحث عن تبرير آخر اسمى منزلة وأقل أنانية وأحفل بالروحانية .

ولتذوق الفنون طرائقه الخاصة ، وهى ليست على الدوام نفس تلك المتعلقة بالابداع والاداء ، ولكنهما فى هذا سياتان : من حيث أن الافراط فى التفكير فى المتعة التى يرجو المرء الحصول عليها لنفسه أو منحها للغير قد يقضى على هدفه الذى يرجوه لنفسه ، ولذا جرت العادة بضرورة سياتان المرء نفسه واحساساته الى حد ما ، وتركيز اتباعه على الشيء ، والتصرف والاحساس فى تلك اللحظة كأنما العمل الفنى خير جوهرى . وهذا لا ينطوى على أى نفاق أو تناقض منطقي ، ولكنه طريقة ضرورية لابد منها فى الاستمتاع بالفن : طريقة اسقاط المرء خياله فيه من كل قلبه . وسينها للمرء فيما بعد ، أو فى تايأ تحليله لسلوك الآخرين ، تميز أهمية الاستجابة الذاتية فى التقييم ، وفى حفز الرغبة فى اتساج أعمال فنية مماثلة .

ومما ينطوى على التذليل، تعريف الفن، بأنه «التعبير عن القيم (١)»، أو موازته فى هذا الصدد بالتقنيات النفعية والتكنولوجيا . أجل ان الفن يتج بالفعل وينمى أنواعا جديدة من القيمة ، يد أن التقنيات النفعية والعلوم التطبيقية تفعل نفس الشيء أيضا . والأصل أن القيم البشرية جميعا تخولها للانسان الطبيعة ، وبخاصة منها بيئته الأرضية المواتية والجهاز البدنى المعقد التركيب الذى طوره أسلافه ، بما فى ذلك قدراته على الوجدان والفكر والتعلم والتعاطف والمتعة المتنوعة . وتكنولوجيا التغذية والطب تزيد قدرته على الاستمتاع بقيم الحياة ، وكذلك تفعل تكنولوجيا الصناعة والقانون والتربية ، والواقع أن القيم التى تسوغنا اياها الفنون تختلف عن هذه نوعا ما لا بصفة مطلقة ، فان كثيرا منها قيم مباشرة ، ينبغى الاستمتاع بها فورا فى صورة ادراك حسي مباشر ، على أن أنواعا كثيرة من الأشياء والنشاط تستطيع بالاضافة الى الفنون تزويدنا بأنواع مباشرة من الاشباع ، التى منها ما هو ادراكى حسي ومنها ما هو بخلاف ذلك .

(١) كما فى كتاب Modern Book of Ethics (نيويورك ١٩٥٢) ص ١٤ من المقدمة ، وانظر Science, Art and Technology تأليف ش . و . موريس .

والفنون تزودنا بقيم جديدة نوعا ما باستحداثها أنواعا جديدة من الشكل والأسلوب ، وبزيادة تنوع وبراء عالمنا الادراكى الحسى والتخيلى ، فضلا عن معانيه الانفعالية ، ثم ان العلوم تخلق بدورها قيما ، وهى تجعل الحياة أحفلى بالمعنى والاهتمام بمساعدتها لنا على فهم أنفسنا والعالم الذى نعيش فيه . ولا شك أن الفنون والعلوم التطبيقية تمنحنا قوة متزايدة تسلط بها على الطبيعة ، وعلى أنفسنا ، وعلى بعضنا بعضا ، قوة يمكننا استخدامها لزيادة ما للحياة من قيم أو للاضرار بها وانقاصها .

أما فيما يتعلق بالاتجاهات العامة للتاريخ الثقافى ، فان وجهة نظر المتفعل والمستهلك ، هى التى تحدد الدور الرئيسى للفن فى المجتمع ، وليس دور الفنان ، ذلك أن نفس الاتجاه الى اظهار اهتمام خاص بشخصيات الفنانين - وكيف يعيشون وكيف يشعرون ويتبدعون - هو اتجاه عصرى جديد نبع من وحي الحركة الرومانتيكية . فعلى كثر القرون تفوق عدد المتفعلين من الفنون والمستمتعين بها تفوقا بالغا على عدد الفنانين ، ذلك أن رعاتهم - من ملوك وقساوسة ونبلاء وموظفين ، ونساء ورجال أثرياء وفى السنوات الأخيرة جمهور غفير من المشترين - قد مارسوا جميعا نفوذا سياسيا واقتصاديا أشد وأقوى من نفوذ هؤلاء الفنانين . فلتن ازدهر الفن ولقى التشجيع والمكافأة كوسيلة لاكساب الرزق ، فما ذلك الا بسبب القيم التى أعدها على المستهلكين عن طريق نوع من الخبرة التى تشبع الوجدان وتزيد قيمته جمالا . وما كان من الممكن قط الإبقاء على الفن مفعما بالنشاط والحوية مهما أنفق عليه من أموال باهظة ، ان كان مجرد وسيلة للتعبير الذاتى لدى الفنانين ، فهم يتلقون أجرا على التعبير عن أنفسهم أو ربما على هجاء رعاتهم وتأييدهم متى شاءوا ذلك ، وذلك لأنهم فى العادة يقدمون قيما وافية لتبرير هذا الأجر ، وبفض النظر عما اذا كان الفنانون وأصحاب النظريات يعدون الفن تقنية سيكولوجية أم لا يعدونه فان المجتمع ككل قد اعتبره كذلك ، حيث توجه الى الأعمال الفنية ملتصا

كل ألوان الغذاء النفسى والبهجة والسلوك ، غير أنه فى سبيل الحصول على هذه الأشياء أنفق الطائل الموفور من الأموال والوقت والطاقة والتناء على ما يجب . وظل المجتمع يتسامح بدرجات متزايدة نحو ما أبداه الفنانون الفرادى ومدارس الفن ، من قصور وتقلب أهواء ، اعتقادا منه بأن الفنانين على الجملة يستحقون أن يمنحوا الرعاية والتشجيع وقدرًا جسيما من حرية التجارب ، التماسا فى الختام لصالح الفن والحضارة .

٣ - العلاقات التاريخية بين الفنون والتقنيات النفعية التكنولوجية قبل العلمية والعلمية :

ان الفصل المتطرف بين التقنيات الفنية والنفعية ، الذى أفضى الى الشيء الكثير من سوء فهم الفنون ، شيء حديث الى حد كبير ، فان ذلك الفصل يعد الى حد ما تشعبا فعليا فى نشاطات تلك التقنيات وتنظيمها ، كما أنه الى حد ما فصل زائف فى النظرية ، يضحك الفروق الفعلية .

ومن المعلوم أن التمييز العصري بين «الفنون» و « التقنيات النفعية » لم يكن موجودا فى العصر القديم ، فان اللفظة الاغريقية Techné ، التى كانت تترجم اجمالا بلفظة «الفن» أو «الصنعة» ، كانت تشمل المعينين كليهما ، فكانت تطلق على المهارات النفعية مثل التعدين والزراعة والطب والحرب ، وكذلك على الرقص والشعر والموسيقى والتصوير . ولا يخفى أن « الفنون الحرة » التى ما برحنا تشير اليها فى درجتى ليسانس (بكالوريوس) وماجستير الآداب ، كانت تضم بعض دراسات تسمى الآن باسم العلوم . فلما أن بعض الفنون كانت تهدف الى الجمال أو المتعة الجمالية بينما غيرها لا تهدف الى ذلك ، فتنى عرفه الناس وأدركوه ولكنه لم يعتبر مقسما لها الى مجموعتين مختلفتين اختلافا جذريا . فكان الرقص والغناء من بين « فنون ربات الشعر Muses » التى يتزعمها أبولو ، بينما كان الاله « هياستوس » النصير للفنون البصرية الجامعة بين المتعة والجمال ،

كما هو الشأن فى درع جيد متقن الصنع عليه رسوم بارزة (١) . وكان « ديدالوس » هو المثال الأسطورى الأول للمخترعين ، وكانت بعض منتجاته جميلة وعملية معا . وقد ظلت كلمة « Art » أى الفن وما يعادلها من كلمات فى اللغات الأخرى ، تستخدم بهذا المعنى الاجمالى العريض حتى وقت متأخر من القرن الثامن عشر .

ومنذ « عصر النهضة » ، أخذ مفهوم « الفن » ينقسم شيئا فشيئا الى قسمين . فوضعت المهارات والمنتجات الهادفة الى الجمال أو المتعة الجمالية تحت صنف الفنون الجميلة أو الرشيقة أو المهذبة أو الرفيعة ، بينما أطلق على تلك التى تهدف الى المنفعة ، اسم « الفنون النافعة أو الميكانيكية أو الصناعية أو التطبيقية » ، ثم حدث بعد ذلك فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، أن أخذ مصطلح « Art » يضى الفن ، دون اضافة ما اليه ، يقصر شيئا فشيئا على مايتعلق بالجمال من مهارات ومنتجات أو متعة جمالية ، بما فى ذلك الفنون البصرية والموسيقية والأدبية والمسرحية . وسميت الفنون التى تجمع بين الهدفين كليهما ، كالأنات والياب ، باسم « الفنون النافعة » . اما تلك التى خلت من الفتة الجمالية أو تميزت بالقليل منها ، فلم يطلق عليها اسم « الفن » على الاطلاق وانما سميت باسم « الصناعات » أو « العلوم التطبيقية » أو « الهندسة » أو التكنولوجيا وهكذا خرج التمدن والزراعة والطب من دائرة الفنون . اللهم الا فيما يتعلق بأقسام ثانوية كفلاحة البساتين وجراحة التجميل ، التى ظلت تركز أهمية كبرى على الأهداف الجمالية .

وقد كثر استعمال لفظة « التقنيات » فى السنوات الأخيرة بشكل متزايد . وتعنى التقنيات مميزة عن « التكنولوجيا » ، المهارات والعمليات الفعلية نفسها ، بينما تشير التكنولوجيا بالأكثر الى المعرفة أو النظرية

(١) انظر الشاعر اليونانى هسيود (٧٠٠ ق . م) فى The Shield of Herakles ص ١١١ - ص ١٤٢ . وانظر عن هسيود للمترجم « معالم تاريخ الانسانية » لولز الطبعة الثالثة ١٩٦٦ ج ٢) .

أو العلم الذى ينمو ويتطور بصدد المهارات • فتشظية الصوان (الظران) تقنية وثقيف ، ورأس السهم الرقيقة مستحدثة تقنية ، ومعرفة كيفية قطع الصوان الى رقائق ضرب من التكنولوجيا البدائية • وعلى هذا المستوى السابق لنشوء العلم لا يمكن التمييز بين التقنية والتكنولوجيا بوضوح ، وذلك لأن التكنولوجيا تكون عندئذ غير متطورة (متخلفة) ، فإذا ارتقينا الى المستوى المتقدم برز فرق كبير بينهما • ومن أمثلة التكنولوجيا مبحث فى الهندسة الميكانيكية أو الكهربائية ، أما آلة كالدينامو فهى مستحدثة تقنية أو تكنولوجية • وتتطوى التقنيات فى هذا المجال على مهارات التقنيين المدربين كما هو الوضع فى الطب ، أولئك الذين يعرفون كيف يطبقون طرائق صعبة معينة يستبطلها العلماء ، ولكن ليس من الضروري أن يفهموا المبادئ العلمية الداخلة فى العملية ، ولا يستطيعون تطبيقها بطرق تصف بالأصالة • انهم مثل مهرة الصنائع أو أرباب الحرف بوصفهم متميزين بوضوح من الفنانين الخلاقين أو المصممين القائمين بالادارة ، يستطيعون تنفيذ « أوامر تشغيل صعبة » ، ولكن قدرتهم على الاختراع مفروضة أنها محدودة ومقصورة على أدوار بسيطة نسبيا من العملية • أما التكنولوجى فقد تكون مهارته اليدوية أقل فى التنفيذ من زميله التقنى ، وان أوتى علما نظريا أوفر ، فيدرك السبب الذى من أجله قد تنجح بعض تقنيات معينة بينما تفشل أخرى • ويمكن القول اجمالا بأن التقنية النفعية كالزراعة مثلا تشمل جميع المهارات والطرائق والمعرفة العملية اللازمة لهذه المهنة ، ويمكن أن توجد فى مستوى بدائى دون تكنولوجيا علمية ، شأن الزراعة فى أنثاء العصر الحجري الحديث Neolithic ، أو على مستوى متقدم ، وهنا تكون تكنولوجيا علمية قد طورت ، كما هو الحال فى الزراعة التى تعلم فى جامعة عصرية • وبفضل تطبيقات الكيمياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم ، أحدثت التكنولوجيا تحويلا وانقلابا فى الخطوات الفعلية للعملية كما ينفذها الفلاحون وعمال الزراعة • وهكذا تطورت التقنيات النفعية فى

حقول كثيرة كالطب والحرب والصناعة من المرحلة البدائية قبل العلمية الى المرحلة العلمية (١) •

وكانت بعض التقنيات والمستحدثات النفعية البدائية تقوم على الايمان بقوة خارقة للطبيعة في اعتمادها على الوسائل السحرية والدينية للحصول على النايات المرغوبة ، ومثال ذلك غرس ثنائيل صغيرة للأرض الأم Earth Mother رغبة في ضمان النجاح في الزراعة • وقد حن محل هذه الطرائق شيئا فشيئا ، ولكن بصورة غير كلية ، - العلوم التطبيقية ، آخذة بالمذهب الطبيعي الواقعي ، كما هو الحال في استخدام المخصبات الكيماوية والنباتات المهجنة للوصول الى النتيجة نفسها • ولا تزال التقنيات فوق الطبيعية (الخارقة) تستخدم لأغراض نفعية ، كما هو الحال في استخدام الصلوات والتسائم في علاج الأمراض • أما تسوية رأس السهم واستخدامه في الصيد فهي تقنيات تمشي والطبيعة ، وإن صحبها لجوء الى السحر أو العون الالهي ، فإن قيام تلك التقنيات بعملها ليس من الضروري أن يند على أى عامل خارق للطبيعة •

ويلاحظ أن مفاهيم التكنولوجيا والهندسة غالبا ما تقصر على العلوم الفيزيائية متضمنة الرياضيات والقياس المضبوط ، وقد يضاف اليها في بعض الأحيان علم اليبولوجيا التطيقي كما يحدث في تربية النباتات

(١) ان علماء الانثروبولوجيا ومؤرخي الثقافة يقصرون استخدام مصطلحي « التكنولوجيا » و « التقنيات » على الانواع النفعية « الفيزيائية » فاما الفنون الجمالية ومنتجاتها ، فتوضع في صنف على حدة • مثال ذلك ، أن « يولاف » يتحدث عن تأثير الاطلاعات اللاتكنولوجية بما فيها الفن (Sol tax ed., op. cit., vol. III, p. 232) ويكتب آدمز « أمس يتشكك بالغ حيال المقارنة » بين معدل للتراكم في التكنولوجيا والعلوم ومعدل للتراكم في القيم أو النظم اليبائية ، « ص ٢٢٢ » ويوازن ويلى (ص ٢٢٣) بين « التجديدات التكنولوجية » وبين التجديدات في أساليب « الفن » ويكتب جوليان هكسلى ص ٢٢٢ انه يجب علينا أن نخلق عالما « قائما ومؤسسا على العلم ولكن ليس عالما تكنولوجيا بصورة مطلقة » اذ انه يبنى أن يتطوى أيضا على القيم الخلقية والدينية والفن والأدب وهو يقول : ان هذه التسمية الاسطلاحية تلتقى الفموض على النواحي التقنية للفن وغيره من المهارات والعمليات التي تأخذ طابع النظم (Institutionalized)

والحيوانات • وكثيرا ما يبدى علماء الفيزياء نفورا من اطلاق اسم : «العلوم» المبجل على دراسات محدثة كعلم الاجتماع وعلم النفس ، أو التسليم بأن تطبيقاتها العملية (كما تتجلى فى تشريعات رعاية الأفراد وطب النفس) يمكن أن تكون نوعاً من التكنولوجيا • لفكرة « الهندسة » الاجتماعية أو السيكلوجية اليوم معنى مزيج واستبدادى على نحو غامض ، كأن المراد منها الرغبة فى اخضاع الناس « لأنظمة الكتاب » و «غسل عقولهم» • (أجل انه ليس من الضروري أن تعنى الهندسة أى شىء من هذا القبيل، ولكن الترابط بين الأمرين له مدلوله من الناحية التاريخية) • كذلك فإن أية اشارة الى ما يسمونه « بالتكنولوجيا الجمالية » أو « التخطيط العلمى فى الفنون » يبدو الآن منافيا للعقل بدرجة أكبر ، ان لم يكن يعد تهديدا صريحا للجمال والحرية •

ولو أن لفظة « التكنولوجيا » استخدمت فى المعنى الأصلى للفظى « تكنى Techné » ولوجوس Logos ، شملت الآن العلوم أو المعرفة النسقية المنظمة بكل من نوعى «الفن» الجمالى والنفسى • ولما اقتصرنا على مختلف فروع الهندسة والفن التطبيقى ، بل لانسجت كذلك أيضا على فن «الشمع» ، بمعناه عند أرسطو ، وعلى «علم الجمال» باعتباره دراسة الادراك الجسدى فى حقل الفنون ، ويلاحظ أنه فى الاستعمال الحديث ، اقتبست « العلوم النفعية التطبيقية مصطلح «التكنولوجيا» • وليس هناك اسم صالح يمكن اطلاقه على الدراسة العلمية للمهارات والمنتجات الجمالية، أجل ان مصطلح «علم الجمال» هو أقرب الأسماء اليها ، لولا أنه مرتبط بأشياء قد تبعت الحيرة (١) •

(١) أنظر الكتاب القيم History of Technology ، الذى نشره تشارلز سنجر وغيره فى خمسة مجلدات (أوكسفورد ١٩٥٤ - ٥٨) ، وهو يستعرض هذا الموضوع منذ العصر الحجري القديم فصاعدا على أن به شيئا من القموض حول معنى «التكنولوجيا» ومداها فقد جاء فى مقدمة هذه السلسلة أن الموضوع الذى نعالجه هو « تاريخ الطريقة التى عملت بها الأشياء أو صنعت » • ثم يجترىء الكتاب على الاتيان بتعريف مريب الى حد ما حول أصل الكلمة وتاريخها : هو «أنها الممارسة النسقية لأى شىء، أو موضوع » • =

ومنذ القرن السابع عشر فيما يقال ، كان المعنى الانجليزي للكلمة « حديث نسبي حول الفنون (الثالثة) » ، ومنذ القرن التاسع عشر أصبح المصطلح « يكاد يكون مرادفا للمعنى التطبيقية » . ويضيف ف . جوردون تشابلد : « ينبغي ان يكون معنى التكنولوجيا دراسة تلك النشاط ، الموجهة نحو اشباع الحاجات البشرية التي تحدث تغييرات في العالم المادي (ص ٢٨) والاستمرار في هذا موجه يوجه خاص نحو التقنيات المادية ، على ان التقنيات الجمالية واللغوية لم تستبعد من الدراسة والبحث ، فهناك فصول حول الأنواع قبل التاريخية من الفنون التصويرية والتشكيلية ومن الصنعة القديمة المتأخرة في المعاج والخشب والمعادن ، وفنون الطب والتجميل ، والفخار والمنسوجات المزينة بالرسوم ، وفن الطباعة ، وفنون التصوير الفوتوغرافي بما في ذلك الفن السينمائي ، على ان الكتاب يسقط من حسابه فن العمارة والطب . الا ان الكتاب يركز التأكيد على الناحية التقنية ، ولكنه لا يتجاهل الصفات الجمالية للناجح وهي التي تميز الصنعة المتأخرة من المعادية . وهناك قسم عقد حول « التكنولوجيا والفنون » يبدى فيه كاتبه ١- فليك أسفه للاتجاه المؤسف الذي ظهر في القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر الذي يفصل ما بين « الفن الرفيع » وبين الحرفة والصناعة والبيئة الاجتماعية لكي يقتصرها جميعا على الأكاديمية والصالون ويراضل القسم بعنه فيذكر ان الشعراء والروائيين الرومانتيكيين وجهوا أنظارهم نحو القوطية الجديدة Neo/Gothic وغيرها من الأختلة . وساعد التصوير الفوتوغرافي على تحريك فن التصوير المادي نحو التصميمات التجريدية ، ولكنه آثار تجارب الفنانين التأثيريين . غير ان الملصقات والرسوم المطبوعة (مثل التي رسمها دوميه Daumier) ظلت أقرب الى الأوضاع الاجتماعية الحقيقية ، وقد أفاد بعض الممارين - لا كلهم - من البناء بالصلب ، ومعنى ذلك ان الفنون فيما يبدو ليست بالضرورة خارج نطاق التكنولوجيا بل ان كثيرا من فنون الأزمنة الماضية كانت جزءا من التكنولوجيا ، وانما يرجع الانفصال الى تراجع من جانب الفن نفسه عن بقية أجزاء التكنولوجيا كما يتمثل ذلك في صناعة الماكينات . ونظرا لان كتاب History of Technology يركز التأكيد على التقنيات المادية ، فهو لا يذكر الا القليل من الفنون الأدبية والموسيقية والمرحبة أو غيرها من الفنون التي تبرز فيها المادة بدرجة أقل . ولا يكاد الكتاب يذكر شيئا من التكنولوجيات الاجتماعية كالقانون مثلا ، فاما التقنيات الخارقة للطبيعة فلا تلقى الا ذكرا عابرا . وهو أمر يتزع نحو فقر مفهوم التكنولوجيا على الناحية الفعالة المباشرة للطبيعة Naturalistic الى حجب أهمية الحر والدين بوصفهما طريقتين للوصول الى عمل الأشياء .

على ان كتاب History of Science من تأليف جورج سارتون (في مجلدين كامبريدج ، بالريكا ، ١٩٥٩) يعالج العلوم البحتة والفلسفة وكذا التكنولوجيا منذ عصر ما قبل التاريخ حتى نهاية الفترة الهلنستية . وهو يدخل في دراسته الفنون البصرية أو المرئية وبخاصة النحت والعمارة وفن التصوير ، فضلا عن « انسانيات أرسطو » أي الأخلاق والسياسة والاقتصاد وعلم تدوين التاريخ ، وعلم البيان وفن الشعر ، ولا ينسى سارتون ان يوضح ان « علم البيان » - و « فن الشعر » ، يخرجان عن مجال العلوم ، ولكنهما يمثلان جهد أرسطو في جميع أنواع المعارف على أسس علمية . ويرى سارتون انهما لم يكتبيا من أجل الشعراء ، لأنهما لا يستطيعان مساعدتهم في شيء ، وانما من أجل =

ولا يزال الناس يفرقون في بعض الأحيان - بين موضوع علم الجمال وبين فن الشعر (Poetics) وهو الاسم الذي استحدثه أرسطو وفق الكلمات الاغريقية التي تشتق منها الكلمتان كلاتهما • ويشير فن الشعر « بهذا المعنى الى الصنع الفني أو الفعل الفني بوجه عام باستخدام أى وسط أو خامة (Medium) » وعندئذ يكون أى كتاب فى فنون الشعر نوعا من التكنولوجيا أى يكون كتابا وجيزا يشرح للفنان كيف ينتج فنا جيدا • ومن الناحية الأخرى ، يقتصر « علم الجمال » على دراسة الادراك الحسى ، وبخاصة التأمل الجمالى لمظاهر الجمال فى الفن والطبيعة وغيرهما • وهو سيتناول الموضوع من وجهة نظر المشاهد ولا يحاول تقديم النصيح الى الفنان • على أن هذا الفارق لا يجد الا القليل من القبول فى السنوات الأخيرة • وعلى العكس من ذلك بسط مفهوم علم الجمال حتى غطى ناحيتي صنع الفن والجمال وادراكهما ، جنبا الى جنب مع ظواهر أخرى وثيقة الصلة بالموضوع وقد أصبح ذلك العلم اسما يطلقه الناس على الدراسة العامة النظرية للفنون جميعا وما يرتبط بها من خبرة وسلوك •

٤ - انتشار العلوم من خلال حقول متعاقبة من الظواهر : اهدافه ومناهجه المتغيرة :

من الخطأ الشائع ، الذى يرجع الى ما قبل نظرية التطور من فكر ، والذى لا يزال مع ذلك حيا الى يومنا هذا ، اعتبار العلوم والفنون حقولا منفصلة انفصالا دائما ، كأنما يحيط بكل منهما سياج أشبه بما يحيط

تت رجال العلم ومحبي الصدق الموضوعى • وهو يضيف أن الفنانين يجانبهم الصواب حين يحترسون على تحليل عملهم تحليلا علميا ان لم تكن تلك الدراسة متسمة بالحدقة ، ولم تحاول تنظيم تلك الاعمال ، وكانت « رغبة فى تقبلها بنفسى الروح التى تثقل بها ابداعات الطبيعة » (مج ١ من ص ٥٨١ - ٥٨٢) •

بالممتلكات الخاصة أو القومية ، اذ الواقع أن العلوم والفنون بوجه عام ، فضلا عن الفنون والعلوم الخاصة ، تعتبر طرزا متحركة ومتراكبة من النشاط البشرى ، فهى لا تقابل أية تقسيمات حادة فى الطبيعة أو الخبرة البشرية ، وقد أصبحت التصنيفات النسقية المنتظمة التى صاغها عقليا طائفة متعاقبة من الفلاسفة مثل أرسطو وفرانسيس بيكون وأوجست كونت ، أصغر من أن تطاول تطور الأنشطة نفسها ، بما فى ذلك الاتجاهات الجديدة للبحث ومحاولة الضبط والتحكم . وتكرر نفس أنواع الظواهر فى سياقات مختلفة ، مخترقة سياقات مختلف العلوم وموضوعة فى الوقت نفسه فى بوتقة فحص تلك العلوم من وجهات نظر مختلفة ، مثال ذلك أن ظواهر الفيزياء والكيمياء ، كالمادة والحركة ، والحرارة والضوء ، والذرات والجزيئات ، تظهر فى الكائنات العضوية الحية ، وبوصفها ذاك تشكل جزءا من موضوع علم الاحياء (البيولوجيا) . والبيولوجيا لا تبحث فيها الا بوصفها أمورا تدخل فى الكائنات العضوية الحية أو تؤثر فيها ، وذلك على حين أن الفيزياء تعتبر الكائنات العضوية الحية مجاميع نسقية من الذرات والجزيئات المشحونة بشحنات كهربية والسالكة فى بعض النواحي مسلك المادة اللاحية ، أما علم الاجتماع ، فانه يدرس الكائنات العضوية الحية المفكرة أثناء اندماجها فى جماعات ومناشط اجتماعية ويتحتم عليه أيضا دراسة النواحي الفيزيائية والبيولوجية بوصفها بيئات للانسان . وتاريخ الثقافة انما يبحث فى نفس هذه الظواهر تقريبا مع التأكيد على التابعات الزمنية فى حياة الجماعات والنظم والتقنيات الثقافية .

ان الفنون والعلوم لا تشغل حقولا منفصلة من الظواهر . فان الأنواع الرئيسية من الظواهر التى تدرسها العلوم وتولى وصفها ، كالأعداد والمثلثات ، والنجوم والبرق ، والنباتات والحيوانات ، والشئون الانسانية ، قد عاجلتها الفنون فى فترة أو أخرى . وكان لكليهما فى بعض الأوقات أهداف ومرام متماثلة ؛ كالكشف حقيقة العالم وبيانها للناس وضبطها

والتحكم فيها من بعض النواحي ، وقد درست العلوم الفن ، كما أن منتجات العلوم حازت إعجاب الفنانين • حيث تظهر الأشكال الهندسية في فن العمارة والنحت وتصميم رسوم المنسوجات وفن التصوير •

والعلم والفن حتى في هذه الأيام ، وعلى مبلغ ما بينهما من اختلاف في المناهج ، لا يختلفان اختلافا تاما • فالعلوم لا تفرض أى احتكار على الاستدلال العقلى ، ولا تفرض الفنون أى احتكار على الوجدان والخيال ، فكلاهما يستند بشدة على ادراك الحواس وكلاهما يمالج مفاهيم خاصة وصورا وأشياء مستقلة ، وكلاهما يقوم بعمليات العد والمقاس فى بعض الأحيان ، كما يستخدم فى أحيان أخرى طرائق أقل دقة • وكلاهما يتولى هداية الحياة ، حسنت تلك الهداية أو ساءت ، وكلاهما يسهم فى منحها نصيبا من القيم •

ويكشف التاريخ المشترك للفنون والعلوم عن نزعات عديدة طويلة المدى ، منها ما هو وثيق الصلة بوجه خاص بدراساتنا ، ومنها نزعة تعدد أقدمها جميعا هى التطور المتلاقى لكثير من الثقافات المحلية - بما فى ذلك أسلاف الفنون والعلوم المتحضرة - التى تتجمع لايجاد تقاليد أعظم وأعظم ، ولم يتم حتى الآن التفريق بين العلوم المبكرة القديمة وبين الفنون والسحر والدين ، وقد يحدث هنا وهناك بطريق الانتشار أو الاختراع المستقل ، أننا نرى بدايات العلوم فى مختلف أجزاء العالم ، مثل الفلك البابلى والماياوى والمعارف والتقاليد الخاصة بالتقويم عندهما ، ومثل ماظهر بالهند من رياضيات وعلم جمال سيكولوجى ، ومثل كيمياء الصين وطبها ، ومثل هندسة اليونان وفيزيائها ومعظم هذه لم تتطور تطورا بعيدا ، وكانت شعلة الحركة العلمية فى اليونان وروما فاترة واهنة فى بدايات الحقبة السحيقة ، ولكن ثمة بضع شرارات احتفظت بها قلة من المخطوطات مثل المخطوطات العربية التى تهلج البصريات والصيدلة • على أن الفنون من ناحية أخرى ، ظلت تزدهر - مع فترات انقطاع بين حين وآخر فى كثير من هذه

الثقافات - تحت رعاية الهيئات الدينية والدولة والثروات المركزة ، وفي خدمتها •

وقد انتعشت العلوم الرياضية والفيزيائية بأوروبا باعتبارها جزءا من نهضة الحضارة الكلاسيكية ، التي ظلت تجمع قواها أثناء تطورها ونسج تركيبها المعقد منذ القرن الخامس عشر فصاعدا • ونحن الآن انما نقوم أيضا بإعادة استكشاف بدايات الفلسفة والعلوم في كثير من الثقافات النائية ونحاول فصل هذه عن فنها ودينها وغيرها من المكونات الثقافية ، وهكذا نحاول أن نصف تاريخ العلوم والتكنولوجيا الصينية بوصفها تابعا يعد من مكونات الثقافة الصينية ككل •

ونمة حركة عظيمة أخرى بدأت ببلاد الاغريق ، وهي انتشار الاتجاه العلمي عن طريق حقول متعاقبة من الثقافة • وكانت تلك الحركة جغرافية بصورة جزئية ، انتشرت من اليونان وإيطاليا الى شمال أوروبا وامتدت الى الخارج بكل أرجاء العالم • كما أنها كانت كذلك عملية انتشار داخل الثقافة الأوروبية نفسها ، امتدت من حقل احدى الظواهر الى آخر ، ومن منطقة بحث فكري الى أخرى ، ثم جاءت العلوم المصرية فبعثت من جديد وواصلت الحركة الخارجية من الرياضة والفيزياء الى الأبحاث البيولوجية والاجتماعية والخلقية والسيكولوجية والجمالية •

ومن أسلاف العلوم الأوروبية ، فلسفة الطبيعة التي وضعها طاليس والمدرسة الملبطية ، التي أفضت الى ديموقريطس والنظرية الذرية ، ومن أسلافها أيضا رياضيات فيثاغورس وأتباعه ، وكلتاها بدأت حوالى (٦٠٠ ق م) وكانت النظرية الفيثاغورية محاولة لاقامة برهان عام دون اعتماد على موافقة فردية ولا على تأييد تجريبي تفصيلي ، وقد لجأت الى الاستدلال العقلي الشامل من حيث ما ينبغي أن يكون صحيحا ، ثم حدث في أتنا بعد ذلك بقليل ، أن تحول الاعتماد الرئيسى للقادة من الفلاسفة الى دراسة الحياة والعقل والمجتمع والسلوك الخلقي والفنون والتربية ،

فوضع كل من سقراط وأفلاطون وأبيقور أسس ماقدّر له أن يكون فيما بعد العلوم البيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والجمالية •

واحتوت أعمال هؤلاء الفلاسفة على الكثير من الدراسات غير المحققة ، ولكنها خطت خطوة حاسمة نحو العلوم حين حاولت إقامة النتائج على الاستدلال العقلي (Inference) بدلا من الاعتماد على العرف والتقاليد والايان والمقيدة الجزمية الاستبدادية • وقدر للكفاح بين المذهب العقلاني والطرائق البدائية في الفكر أن يكون كفاحا مديدا لم ينته بعد • وثمة خطوة قاعدية أخرى نحو العلوم في الفلسفة الاغريقية ، هي تأسيس المنهج المنطقي ، وبخاصة على يد أرسطو •

ويدهى أن الاتجاه أو الروح العلمية - مميزة عن أى منهج خاص أو مادة لموضوع أو استنتاجات - يكمن في المقام الأول في الرغبة في كشف المعرفة الحقيقية عن العالم وعن الانسان عن طريق الملاحظة والتفكير المنطقي • فهو يعد شيئا أكثر من مجرد رغبة ، هو ايمان بإمكان تلك المعرفة وبقيومتها كما أنه تصميم أكيد ومتواصل على البحث عنها والتعبير عنها رغم كل معارضة ، مهما يكن الصدق كريها فيما يتعلق برغبة الفرد واهتماماته الشخصية • وهو ينطوى كذلك على محاولة مثابرة وجهود دؤوب لبسط مجال هذا السعى وتحسين مناهجه ، بما في ذلك التكامل النسقي المنظم بين المكتشفات الجديدة والمكتشفات السابقة ومواصلة العمل في اختبار الفروض وتصحيحها • وفي العصر الاغريقي كان السبب الرئيسي - الذي عبر عنه الجميع - لهذا البحث عن الحقيقة هو حب الحكمة من أجلها هي (Philosophia) • وسعى الناس إليها أيضا لتكون مرشدا لهم الى الحياة الطيبة ، والى الارتفاع بالروح ، والى فهم الكمال الالهى •

وتولدت العلوم البحتة عن الفلسفة العقلانية ببلاد الاغريق باعتبارها تقيرا تدريجيا من التفكير التأملى والجدلى الى محاولات للوصول الى براهين أكثر اقناعا بواسطة الاستدلال من مقدمات واضحة في حد ذاتها أو من

بيانات تجريبية أو بواسطتهما مما • واستبطأ أرسطو منهجا استنباطيا مفصلا وخطا خطوة جزئية نحو منهج استقرائي ثم جاء ليكون في القرن السابع عشر فطور الاستقراء ، وواصل بعده تلك المهمة جيمس ستوارت مل وغيره في القرن التاسع عشر • وزادته المناهج الاحصائية تطورا ومهدته للاستخدام مع معطيات كثيرة • والعلوم في عصرنا هذا تستخدم كلا من الاستقراء والاستبطاء وبخاصة الاستبطاء من فروض ينبغي تحقيقها بالتجارب • ثم ان العلوم تعتمد أيضا على التعريفات الدقيقة للمفاهيم متى أمكن ذلك ، وعلى المختبرات (المعامل) حيث تجرى التجارب الدقيقة على أجهزة مستحدثة للملاحظة الدقيقة والقياس الصحيح كالميكروسكوب (المجهر) والتلسكوب والآلات الحاسبة • وهذه أدوات تستخدم في العلوم الفيزيائية القديمة والدقيقة ، أكثر مما تستخدم في العلوم المتصلة بالإنسان والمجتمع والثقافة ، ولكنها أخذت تنتشر حتى في هذا المجال نفسه •

ثم عاد التقدم القديم للعلوم في حقول متعاقبة فوقف حتى جاء « عصر النهضة » ، فأحياء جاليليو وكوبرنيكوس في مجال الفيزياء ، وبسطه كل من فيثالوس وهارفي في علمي التشريح ووظائف الأعضاء (الفسيولوجيا) • فأما علم الأحياء العام بوصفه علما ، فإنه بدأ نموه السريع في القرنين : السابع عشر والثامن عشر على يد لينوس وهو عالم نبات سويدي (١٧٠٧ - ١٧٧٨) وبوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ولوفيه ، على حين نشأت العلوم الاجتماعية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر بظهور مؤلفات رجال من أمثال آدم سميث ومونتسكيو وأوجست كونت • وأضيف علم النفس الى قائمة العلوم في أخريات القرن التاسع عشر •

وكان التعاقب طبيعيا وضروريا الى حد ما ، كما أوضح ذلك « كونت » نفسه • وتطورت العلوم على الجملة ، حسب تتابع ما في الظواهر الواجب وصفها من تعقيد وصعوبة متزايدة • فأما ظواهر الرياضيات والفيزياء فأبدا ما تكون عن البساطة ، على أن الرياضيات تخصص في النواحي

المعدية والكمية للطبيعة والفكر البشرى ، كما تخصص الفيزياء فى المادة والحركة والتركيب الذرى والطاقة والجاذبية والحرارة والصوت والضوء وما يتصل بذلك من ظواهر ، وتأتى للدراسات العلمية أن تبدأ بهذه بسهولة أكثر منها بعلوم الحياة والعقل ، وهى فى كثير من الأحوال غامضة يصعب ملاحظتها وادراكها . وفوق هذا ، فإن كل علم جديد ساعد على تمهيد السبيل واعداد أدوات نافعة للمعلم الذى يليه ، ولم تلبث جميع العلوم التالية اما عاجلا أو آجلا ، أن لجأت الى استخدام الرياضيات بقدر يتفاوت . ومع أن علم البيولوجيا لم يعتمد فى البداية اعتمادا كبيرا على الفيزياء والكيمياء ، الا أنه فعل ذلك فيما بعد . كما أن للعلوم الاجتماعية والسبولوجية أن تحتاج الى علم البيولوجيا .

وقبل أن استطاعت علوم الحياة والمجتمع والعقل أن ترمى لدراسة الفنون والخبرات الجمالية أساسا يتفق مع المذهب الطبيعى ، كان من المستحيل تطوير علم للجمال يقوم على التجربة ، وقد أخذ ذلك المستحيل يصبح اليوم من الممكنات ، وإن لم يتيسر للعلوم حتى اليوم أن تصيب تقدما كبيرا فى هذا الاتجاه ؟ اذ لا يزال يوجد بين الحقول الرئيسية للأبحاث حقول لم تحدث فيها العلوم حتى الآن تحويلا ، تلك المختصة بالقيم مثل علمى الأخلاق والجمال . فهما يعالجان ضروبا من الظواهر توصف فى ابهام بمصطلحات من أمثال الجمال والصالح والاستقامة والواجب الخلقى .

وحينما انتشرت العلوم زعمت أنها تحل محل طرائق الفكر البدائية التى بدأت فى تخليص نفسها منها ببلاد الاغريق ، غير أن تلك الطرائق أظهرت أنها خصوم عنيدة فإن التقاليد المتأصلة واللاعقلانية كافحت للاحتفاظ بقوتها بكل وسيلة فى يدها ، بما فى ذلك التمزيب والاعدام حرقا . فإن « جوردانو برونو » لقي مصرعه على يدها ، حتى اذا حل القرن التاسع عشر ، بلغ من تغفلل الاتجاه العلمى فى الحضارة الأوروبية

أن ضمن لمذهب دارون أن يتلقاه الناس بشيء من الانصاف بعد هجمات ضارية وجهت اليه . ولا تزال المقاومة العاطفية له قوية في حقول الفنون والسلوك الاجتماعى ، وفى علوم الجمال والأخلاق والاقتصاد والسياسة . وقد بذلت جهود متكررة فى الفلسفة والعلوم لاحتراز موضوعية بالغة الدقة ، كما حدث فى محاولة ديكارت الابتداء من بداية متشككة ، الا أن المذاهب القطعية الخاصة بالتقاليد والروايات الخارقة للطبيعة تعود الى الدخول من الباب الخلفى . وقديما حذر فرانسيس بيكون من خطر التفكير بالأمانى بما أشار اليه من أوام (Idols) الكهف والقبيلة « والفورم » والمسرح . على أن الفلسفة والعلوم لم يحدث يوما أنهما كانتا فى حصانة تامة من الضغوط الاجتماعية الاقتصادية ومن ارادة التصديق وعلى الرغم من كل المحاولات التى بذلت فى سبيل الموضوعية ، فإنهما يكشفان دائما الى حد ما ، عما عليه الثقافة المعاصرة من تحيز وقصور ، ولو نظرنا اليهما على ضوء الجدل التاريخى ، فإنهما لا يستطيعان أن يدعيا لنفسيهما الا درجة نسبية من الصدق ، ولكن على الرغم مما يتصفان به من ضعف وما يعجزان من سوء استعمال فإنهما يشكلان أمل الانسان الرئيسى فى الوصول الى الحكمة والرفاهية على الأرض . وبينما المجموع الكلى للاعتقادات والمناهج العلمية يتجمع من عصر الى عصر ومن ثقافة الى ثقافة ، فإن عناصره - التى يشتد ارتباطها بالثقافة ، والتى يشتد خضوعها للاهتمامات المحلية المؤقتة - تتجه الى الزوال ، وبذلك يخلف وراءه ما نرجو أن يكون (جديرا بصلاحية شرعية) واسعة الانتشار ودائمة .

وثمة اتجاه عظيم آخر فى العلوم هو زيادة التأكيد على التقنيات والتكنولوجيا . وقبل نشوء العلوم فى هذا العالم ، كانت التقنيات والتكنولوجيات البدائية قد تطورت بالفعل فى كل حقل رئيسى . ومنذ ذلك الحين ، أى يوم مضى الارتياح العلمى لأحد الحقول شوطا بعيدا ، استخدمت المعرفة الجديدة شيئا فنيئا فى تحويل ما فى ذلك الحقل من تقنيات وتكنولوجيات عملية .

وقد نمت العلوم البحتة الى حد ما عن التكنولوجيا العملية ، شأن
نشوء الهندسة من فن المساحة وتولد علم الفلك عن المعلومات المتعلقة
بالتقويم . وكانت دواما (أى العلوم البحتة) على صلة ما بسلوك الحياة
ولكنها سرعان ما أدير اتجاهها عن التركيز التفضيلى ، وذلك الى حد ما بفضل
تأثير أفلاطون ومدرسته . وأوشك الاغريق الهلنستيون على معرفة قيمة
العلوم فى الصناعة ، فانهم قاموا ببعض تطبيقات عملية للعلوم الفيزيائية فى
مخترعاتهم ، كما حدث مثلا فى أعمال أرشميدس وهيرون العالم
الاسكندرى .

ومع ذلك ، فإن عوامل كثيرة حالت دون قبولهم هذا الاتجاه واتخاذ
هدفا رئيسيا للعلوم والفلسفة ، ومن بين هذه العوامل نذكر المذهبية
الارستقراطية لدى معظم ذوى العقول ووفرة الأيدي العاملة على النحو
المألوف : وهم الأرقاء (بحيث لم يكن هناك من داع كبير الى ايجاد أجهزة
تجعل العمل سهلا) ، واعتماد أثينا بالدراسات الانسانية وما أظهرته الوثنية
والمسيحية كلاهما من روح عدائية للعلم . فلم ينس الناس أبدا مصير
بروميثيوس وفايتون وأكاروس لمحاولتهم منافسة الآلهة فى القوة .

يقول بلوتارك : « لم يكن أرشميدس يرى فى اختراع (الآلات
الحربية) هدفا جديرا بأن توجه اليه دراساته الجادة ، بل عد ذلك ضمن
تسلية الهندسة . كما أنه لم يسر بعيدا فى ذلك الاتجاه ، الا تحت الحاح
وضغط هيرون الاسكندرى ، الذى تضرع اليه أن يحول مهارته من
النشاطات المجردة الى مسائل العقل ، وأن يجعل تفكيراته أقرب الى أفهام
غالبية البشر بتطبيقها على حاجات الحياة العامة . وكان أول من وجهسوا
اهتمامهم بعلم الميكانيكا ، وهى شعبة من المعرفة اشتد اعجاب الناس بها
فيما بعد «يودكسس» (الذى ازدهر ٣٦٦ ق.م) وأرخيتاس (٤٢٨ -
٣٤٧ ق.م) ، اللذان أثبتا مسائل معينة ، لم يكن من اليسور حلها آنذاك
على أسس نظرية ، بالتجارب المعقولة واستخدام الآلات . على أن أفلاطون

هاجمهما بنضب شديد واتهمهما بأنهما يسيئان الى كرامة الهندسة ويفضآن من قدرها ، بدفعهما الى النزول من الأشياء الفكرية وغير الجسدية الى الجسدية والمحسوسة ، واجبارها على استخدام المادة ، وهو أمر يحتاج الى الكثير من العمل اليدوى ، كما أنه هدف حرف الأرقاء • ونتيجة لهذا فصل علم الميكانيكا عن الهندسة وظل أمدا طويلا موضع احتقار الفلاسفة (١) •

وفى أثناء « عصر النهضة » سبق ليوناردو دافنشى عصره بتطبيقه المعرفة العلمية على المخترعات الشخصية وبدعوته الى المزيد من دراسة الطبيعة دراسة علمية • على أن المفهوم التكنولوجى للعلوم لم يتج له أن يسط بسطا واضحا وعاما الا فى القرن السابع عشر وذلك فى فلسفة فرانسيس بيكون •

يقول رئيس الأبحاث العلمية فى كتاب يكون الخيالى الملىء بالتكهنات والمسمى : (The New Atlantis) ان غاية مؤسستاهى معرفة الأسباب ، أسباب الأشياء وحركاتها الخفية ، وتوسيع حدود الامبراطورية البشرية ، بصورة تعاون على تنفيذ كل ما يمكن عمله من أشياء • وقال : « ونحن نضع الخطط التماسا للطريقة التى نستخلص بها ومنها أشياء ذات نفع وممارسة من أجل حياة الانسان ومعرفته ، وذلك على السواء بغية خدمة الأعمال والمصانع والرغبة فى ايضاح الأسباب •• » ومن أنواع الظواهر التى تتحتم دراستها والتحكم فيها ظواهر النباتات والحيوانات ، بما فى ذلك الفسيولوجيا البشرية ، فضلا عن ظواهر المسادة والصوت والضوء والعلوم والروائع • ولم تقتصر الأهداف على الصحة وطول العمر والقوة ، بل شملت أيضا روائع جديدة مثيرة للبصر والصوت • وكان هناك تنبؤ بظهور السينما ، وذلك لأننا « نحاكى أيضا حركات الكائنات الحية بما

(١) اقتبسه إدوارد جيبس ابولوميد ، فى الكتاب الذى اشرف ش • سنجر على نشره (History of Technology) مج ٤ ص ٦٦٦ •

نصنع من صور الناس والبهائم والطيور والسمك والثعابين ، . كذلك كان هناك اختراع آلات للموسيقى الرخيمة ونقل الصوت الى مسافة بعيدة . ومن الانجازات التكنية واحدة تشير الى التطور وعلم الوراثة ، حين يتعلم الناس كيف يشكلون نباتات جديدة متنوعة ، تختلف عن الأنواع المألوفة ، ويحولون شجرة من نوع ما أو نبات من نوع ما الى نوع آخر ، .

ولم يطل هذا الاتجاه الجديد الهدف الاغريقي القديم ، وهو حب المعرفة والبحث العقلي من أجلهما في حد ذاتهما ، وبوصف ذلك نشاطا بشريا نموذجيا . ولم يسقط من حسابه في ناحية الدوافع الهزة المثيرة التي يحدثها الاستكشاف العلمي وعنصر المخاطرة الذي يحتويه توسيع حدود المعارف البشرية . ولا تزال هذه الدوافع حية الى اليوم ، كما أنها تشغل أسمى المراتب في أذهان بعض العلماء والفلاسفة . على أن العلوم الحديثة تتلقى وحيها بدرجة أكبر كثيرا من العلوم القديمة ، من هدف يكون ، وهو فهم الطبيعة والتحكم فيها لخير الانسان عن طريق المشاهدة والتجريب . وفي الحين نفسه يدرك العلماء أن الهدف من التكنولوجيا المفيدة يمكن احرازه على خير وجه بطرحها جانبا من حين الى آخر بنية القيام بالأبحاث الأساسية بنير تفكير في التطبيقات المباشرة . ويمكن أن تكون الفائدة العملية هدفا عاما دون أن تظل على الدوام غاية مباشرة موضوعة نصب الأعين .

٥ - التقنيات والتكنولوجيا والعلوم البحتة في مختلف الحقول ، وعلاقتها بالفنون

كان التمييز بين Theoria و Praxis. اللتين تترجمان الآن اجمالا بلفظتي Practice, Theory ، أعنى النظرية والممارسة العملية من التفريقات الهامة في الفكر الاغريقي . والأصل في معنى « نيوريا » هو الرؤية ، كما كان معناها يدل على التأمل العقلي أو التفكير فأما « براكسس » فكان معناها العمل ، الفعل ، الشغل . وكانت الفلسفة

بطبيعة الحال نظرية ، وان ارتبطت أيضا بالممارسة العملية . وكانت عند سقراط وبعده وجهة الى حد كبير نحو ارشاد الأعمال والفكر على مستوى فكري وخلقى سام ، بما فى ذلك الأنواع العليا من الفن ، ولكنها لم توجه نحو الأجهزة الميكانيكية التى تجعل العمل سهلا هينا . ومن ثم فان العلوم الفيزيائية والبيولوجية ، التى حفر الأفلاطونيون من شأنها وتجاهلوا تقريبا ، كانت آنذاك علوما نظرية الى حد كبير ، لا عملية ، وان حدث فعلا أن بعض التقنيات البيولوجية كالطب مثلا تطورت بروح علمية الى حد ما على يد أبقرات (٤٦٠ - ٣٧٠ ق م .) وأتباعه . وكانت معظم الأنواع العادية من الممارسات العملية تتم دون الاستفادة من الفلسفة أو العلوم .

وفى الأزمنة الحديثة تضمن نمو العلوم الاعتراف بالتكنولوجيا العملية بوصفها احدى الشمتين الرئيسيتين للعلوم فى كل حقل من الحقول ، فأما الشعبة الأخرى ، وهى العلوم البحتة أو النظرية ، فانها تترف بأنها لا يشوبها التحيز بسبب اعتبارات عملية ، وأنها غير موجهة نحو حل مسائل عملية (وبستر) ، ومع ذلك ، فان هذا فارق فى الدرجة نظرا لأنه حتى العلوم البحتة تتأثر الى حد ما بالاعتبارات العملية وتوجه فى النهاية نحو المنفعة . وتنزع العلوم البحتة الى تبيان معظم مكتشفاتها دون اشارة صريحة الى امكان الاستخدام والمنفعة ، فى صورة قوانين وصيغ أو أوصاف وتفسيرات أخرى للظواهر .

وتقسم العلوم الى بحتة وتطبيقية (تكنولوجيا) لا يتطابق تماما وذلك التقسيم بين النظرية والممارسة العملية . ولا شك أن هذه الأربعة جميعا قد تفرقت شعبا وتشابكت بعضها فى بعض . وتنطوى العلوم البحتة والتطبيقية كلاهما على دراسات مجردة ونظرية بالغة ، وليست التكنولوجيا التنفيذ الفعلى للأشياء (كالزراعة وبناء الكبارى وشن الحروب الخ .) بقدر ماهى ارشاد للتنفيذ بالتفسيرات اللفظية والمدنية والقواعد والنصائح .

فهى لا ترشد العمليات التقنية فحسب ، وانما ترشد كذلك صنع الأجهزة المعقدة التركيب اللازمة لمعاونة تلك العمليات مثل آلات الزراعة الميكانيكية والمخصبات الكيماوية . ومن ناحية أخرى تطوى العلوم البحتة والتطبيقية كلتاها على ما يخصهما فى مجال عملهما . ولكل منهما أنشطة واضحة فى البحث والمشاهدة والتجريب والمناقشة والنشر وما الى ذلك ، ومن أجل هذه الأغراض ، طور كل منهما مستحدثات ووسائل محكمة مثل المختبرات والسيكلوترونات* « والمقول الآلية » اللازمة للعمليات الحسابية المعقدة . وفى العلوم الحديثة غالبا ما تكون الجوانب البحتة والتطبيقية متسقة تناسقا وثيقا بحيث يكاد يتمذر التمييز بينهما . أما من حيث المبدأ ، فان العلوم البحتة تصف وتفسر الظواهر الداخلة فى حقلها دون الاشارة الى الاستخدام العملى ، ولكن الواقع أن استكشافات العلوم البحتة غالبا ماتولد عن التجارب التكنولوجية ، كما هو الحال فى علم الالكترونات الحديث ، وعندئذ سرعان ما يوضع ماحققته النظريات الجديدة من تقدم موضع الاستخدام على يد زيد من الناس ، والفارق الفعلى فارق فى الدرجة ، يتعلق بمدى قيام المنفعة العاجلة بارشاد اتجاه البحث والطريقة التى تنظم بها المعرفة ويتم التعبير عنها - مع الاشارة الصريحة الى الاستخدامات المحتملة خارج العلوم ذاتها أو بدون تلك الاشارة .

ترى ماذا فى مضمار العلوم يشبه عمل الفنان ؟ ان الفنان يتصف بأنه بسليقته « فاعل أشياء » ، فهو صانع أو مؤد ، وليس بالرجل الذى يخبرنا عن كيفية صنع الأشياء أو كيف ينبغي أن تصنع ، وبدهى أن أصحاب النظريات والنقاد يعملون أشياءهم أيضا ، وبخاصة اذا هم علموا أو نشروا ، على أن الفنانين قوم يعتبرون - بمعنى أكمل وأوفى - ممارسين للفن الذى يشتغلون به . فهم من هذه الناحية أشبه الناس بمن يمارسون أعمالهم من الزراعيين والبنائين والجنود والأطباء ، لا أولئك الذين يبحثون ويكتبون

الكتب حول هذه الحرف • وقد يحدث أحيانا أن يكون هناك شبه شخصي واضح • فان كثيرين من الأطباء والجراحين قد يكونون أيضا من هواة التصوير أو العزف على الكمان ، وفي كلا الحقلين يحتاجون الى أصابع حساسة يعملون على تنمية حساسيتها جنباً الى جنب مع الصنعة الدقيقة الممتازة • على أنه يجدر بنا ألا نغفلو في تبسيط التشابه • فان الفنانين يختلفون اختلافاً بينا كأفراد • فان بعضهم من الحالمين المنطوين على أنفسهم ، وفلما برزوا للعيان كفاعلين ومؤلفين وصناع ومؤدين • ومنهم من يؤلف الكتب في شئون الجمال والنقد والتربية الفنية • ومنهم المصمم والمنشيء الخلاق ، الذي يماثل المخترع الخلاق في العلوم التطبيقية ، بينما يقتصر البعض الآخر فقط على مجرد ادارة أعمال الآخرين أو أدائها ، أو تنفيذها ومن ثم ، فان أحدا لا يستطيع القول بأن الفنان يشبه بالضرورة أى نوع محدد من المشتغلين بالعلوم • ولا يخفى أن أنواع الأشخاص والعمليات في الفن أكثر تنوعاً مما هي في العلوم ، كما أنها كثيراً ما تكون غير متخصصة بشكل أكبر ، حيث يقوم الشخص الواحد بأشياء كثيرة أو يتحول بسهولة من شيء الى آخر •

وكما رأينا ، يتشابه الى حد ما مبحث في الفيزياء وآخر في علم الجمال • أجل انهما يختلفان ، لا من حيث حقيهما فحسب ، بل أيضاً من حيث درجة التطور العلمى • فأحدهما تاج العلوم البحتة ، بينما الآخر يعد الى حد كبير سابقاً لنشوء العلم • فالمبحث في علم الجمال في مرحلة التطور الحالية في حقله ، يحتمل أن يكون خليطاً من مبادئ عامة من نقد الفنون والتاريخ والتأمل الفلسفى ونظرية القيم وعلم دلالات الألفاظ ، وأشتات من حقائق ونظريات الفن المستقاة من علم النفس وعلم الاجتماع وكلاهما تراكمى ، وقابل لأن يبلى ويهجر • فكتاب في علم الجمال عمره ثلاثون عاماً يعد قديماً الطراز الى حد ما ، بيد أن كتاباً في الفيزياء يفقد حداثة بصوره أسرع ، وذلك لأنه ينتمى الى موضوع علمى يتطور بسرعة أكبر وله نهج نسقى مقرر لاختبار المعارف وتجميعها • وذلك على حين

أن علم الجمال لا يزال يفلب عليه طابع الفموض والارتباك من حيث أهدافه وافترضاته ومناهجه الأساسية ، ومن حيث مدى رغبته في أن يكون وصفي الطابع أو تقويميا أو تجريبيا أو جازما ، أو علميا أو أدبيا وشخصيا على نحو رثيق ، ولكن هاقد بدت تبشير الاحساس بالحاجة الى العلوم البحتة في علم الجمال : وأعنى بذلك الحاجة الى متابعة منظمة لمعرفة طابعها التميم لا التخصص في الفنون وما يتصل بها من أنماط الخبرة والسلوك ، وقد بدأت تتشكل معالم علم الجمال وأقسامه الأساسية في المستقبل في صورة أبحاث مرتبطة به حول علم نفس الفنون وتركيبها المضوى وعلم اجتماعها .

وأبرز نظير في العلوم « لماكبث » أو أى عمل فنى آخر ، انسا هو مستحدثة تقنية من نوع خاص ، كأن تكون أداة أو آلة أو سلاحا أو طعاما أو دواء أو وسيلة محسوسة أخرى للوصول الى عمل شئ ، فالدينامو مثلا وسيلة محسوسة للوصول الى عمل شئ في حقل الفيزيكا ، هي وسيلة عصرية بصورته طرازية ، كما أوضح ذلك هنرى آدمز في سيرة حياته ، وهو هنا يقارنه بتمثال للعدراء ، بوصفه محددا طرازيا من مصادر العصور الوسطى للقوة الفنية والروحية . ويستطيع كل من يعرف تاريخ الفنون ، أن يقرر أن ذلك التمثال تاج للتطور التراكمى السابق . وغنى عن البيان أن قصيدة الشعر أو الرقصة أو السيمفونية تعد كذلك مستحدثة تقنية ، أو آلية معقدة التركيب ، والهدف منها انتاج بمض تأثيرات سيكولوجية معينة . وأن عزف « صوناتا » على البيانو واجراء عملية جراحية أمران ينطوى كلاهما على مهارات يدوية معقدة ، يوجهها دماغ هادف .

وللتكنولوجيا الفيزيائية صنوها وهو التكنولوجيا الفنية أو الجمالية ، الذى هو تفسير طابعه التميم ، قائم على الخبرة والمعرفة التقنية ، لطريقة صنع الأشياء في أى حقل من حقول الفنون . وفي هذا الصدد يكون كتاب

فى الهندسة الكهربية صنوا لكتاب آخر فى الرسم بالألوان المائية ، أو
العزف على الكمان ، أو التلحين الموسيقى أو كتابة القصص القصيرة .
فكلاهما يؤكد الطرائق الفنية لمعالجة التفاصيل : طيمة الوسيط (الخامة) ،
والمواد التى يراد التحكم فيها والأدوات اللازمة لذلك التحكم ، والصعوبات
التي تنشأ والطرق الممكنة للتغلب عليها . وكذلك أيضا يذكر كلاهما عادة
الأهداف والقيم الرئيسية التي تلمس في ذلك الحقل وخير الوسائل
لبلوغها في ظل الظروف الحاضرة . ويحدث أن بعض أنواع التكنولوجيا
الموسيقية ، مثل التدوين بالنوتة الموسيقية وقواعد الاسجرام (الهارموني)
الكلاسيكى ، توصف وصفا مرسلا غير دقيق بأنها « نظريات » ، تميزا
لها عن لمادة الآلاتية والصوتية . على أن أنواعا أخرى من النظريات
الموسيقية هي أدنى الى العلوم البحتة ، مثل علم نفس الادراك الموسيقى .

ولقد الفنون دلالات ضمنية تكنولوجية في الحكم على مدى النجاح
أو الفشل ، أو الجدارة أو القصور في أعمال فنية معينة . فان ذلك النقد
يقومها جميعا مستخدما معايير معينة صريحة أو ضمنية . ومعايير التقييم
هذه موضع خلاف دائما ، ولكن لها دلالتها من حيث انها تعبر عن
الاتجاهات الثقافية المعاصرة . والنقد يصف في الغالب أثر العمل انذى
نحن بصده في نفس الناقد المشاهد واستجابته نحوه مرضية كانت أم غير
مرضية . وبذلك ينزع الى أن يدل ضمنا على معتقدات الناقد فيما قد يكون
طريقة أفضل للوصول الى غايات مماثلة ، أو غايات يكون من الأفضل
السعى اليها . ويحتوى نقد الفنون وكتب التذوق الفني أيضا على
التكنولوجيا اللازمة للتذوق لكي يتيسر له أن يدرك ويفهم ويستمتع بنوع
معين من الفنون .

والتكنولوجيا الجمالية تختلف اختلافا شاسعا عن الفيزيائية من حيث
درجتها من التطور العلمى ، فالتكنولوجيا الفيزيائية تطبق المعرفة العلمية
بينما نصيب النوع الجمالى من تلك المعرفة ضئيل . والتكنولوجيا الجمالية

تعد الى حد كبير سابقة لمصر العلم ، الأمر الذى يدل - فيما يدل عليه من أشياء أخرى - على أنها غامضة من حيث غاياتها ووسائلها ، وأنها لا يمكن الاعتماد عليها فى إصدار أحكام عامة ، وأنها شخصية وتأملية ، وهذه التكنولوجيا السابقة لمصر العلم كثيرا ما يعبر عنها بطريقة عتيقة على أساس قوانين افتراضية للجمال ، والذوق السليم وقواعد الفن الصالح أو التصميم القويم . وهى فى كثير من الأحيان لا تحدد أهدافا على الإطلاق ، أو قل انها تأتى بمبادئ عامة جوفاء طائفة . وقوانينها التقليدية مستمدة من الفيات (الميتافيزيقا) ، والسوابق والعرف أكثر مما هى مستمدة من التجريب الصادر عن عقل متفتح واختيار حر .

أما التكنولوجيا العلمية فيندر التعبير عنها بمثل هذا الأسلوب الجازم فهى لا تدعى لنفسها أى سند من الأخلاق أو الميتافيزيقا ، ولا تقول لمن يستخدمها « يتعين عليك » ، أن تفعل كذا ، وبهذه الطريقة . وكل الذى يحدث هو أنه لو شاء أحد أن يشيد نوعا معينا من الكبارى تحت ظروف معينة ، أو يشفى مرضا معينا فى مريض من نوع معين ، فهذه على أرجح الاحتمالات أقل طريقة لعمل ذلك ، على مبلغ معلوماتنا فى الزمن الحاضر ، وجميع ما لدينا من تكنولوجيا علمية عصرية لا تخرج عن هذا النوع بحال . فجميع « قواعدنا » نسبية وتجريبية . وهى وسائل مساعدة للممارس ، الذى لا شك فى أنه حر فى استخدامها أو إهمالها ، من حيث علاقتها بالعلم . وعلى الجملة ، تغلبت التكنولوجيا العلمية وسادت على طلائعها البدائية الأولى ، ولم يكن ذلك بطريق القسر ، ولكن باظهار من يستخدمونها على أن مناهجها أكثر فعالية من مناهجهم فى الوصول الى ما يريد المرء عمله . مثال ذلك ، أن قواعد التغذية وتدير الصحة لا تربط أحدا ربطا خلقيا ولا قانونيا ، وذلك فيما عدا الحالات التى يرغب المجتمع فى جعلها كذلك ، على أن الناس فى العادة يرون من الحكمة طاعتها على الجملة لمصلحتهم الذاتية .

ويتجلى الوضع السابق لمصر العلم للتكنولوجيا الجمالية فى تقاعس
الفنون ويطلها فى انتاج « قواعد » من هذا النوع المتصل والاختيارى
والتجريبى تماما ، الذى يقدم ليستخدمه الفنانون والجمهور بمحض
ارادتهم ، دون أى ادعاء بأنه ملزم لهم ، وفى الامكان بغاية اليسر اعادة
صياغة قواعده بحيث تزيل كل تهديد لحرية الفنان : كأن تكون مجرد
تعميمات تقوم على سابق الخبرة ، أى على الكيفية التى يستطيع بها الفنان
بأقصى درجة من الفعالية عمل أى شئ يريد فعله ، وحتى هذا سوف
يكون بطبيعة الحال ، أمرا لا يقبله الفنان الذى يريد أن يأتى بما لم يأت
به أحد قبله ، أو ذلك الذى يروم تجنب كل تخطيط يتعلق بالوسائل
والغايات .

فان جاز هنا أن يستخدم القصر أو الجزار أو العقوبة ، فان ذلك من
شئون السياسة الاجتماعية ، والعادة أن التكنولوجيا فى أى وقت ومكان
معين تؤكد طرائق صنع الأشياء التى تشتد رغبة المجتمع فى صنعها أو
يضطر الى ذلك فى ظل الظروف القائمة ، على أن هذه الأهداف الأساسية
موضع جدل دائم . وقد يحدث أحيانا أن تختلط اعتبارات خلقية ودينية
وسياسية باعتبارات فيزيائية أو بيولوجية . وكل واحدة من هذه تتضمن
أنواعا مختلفة من التكنولوجيا ، لها غايات ومعايير مختلفة . فان تقنيات
منع الحمل والتلقيح ، والأسلحة النووية وقصف المدن بالقنابل كثيرا ما يدور
حولها نقاش من حيث ما هو قويم أو قانونى ، غير أن مسائل من هذا
النوع تعد خارجية بالنسبة للعلم المتصل بها مباشرة . وليس معنى ذلك
أنا نقول بأن هذه التكنولوجيا مستقلة تماما ، أو ينبغي أن تكون كذلك ،
وأنها تعمل مستقلة عن كل ما عداها داخل فراغ تام .

وعلى العكس من ذلك ، فان هناك مصدرا لمناخ شديدة فى عالمنا
هذا المعاصر يكمن فى الطريقة التى سمح بها للتكنولوجيا الفيزيائية أن
تطور متجاوزة تجاوزا بعيدا التكنولوجيات الاجتماعية والسيكولوجية ،

دون أن تنظمها وتضبطها بصورة فعالة سياسات تهدف الى الرفاهية العامة للبشر . ولكن الخلاف ليس بالضبط بين التفكير التكنولوجي وغير التكنولوجي ، أو بين العلوم والمودة الى تسلط الايمان بقوة خارقة للطبيعة . وانما هو بالحري صدام بين تكنولوجيات مختلفة ، كلها مستقلة بدرجة متفاوتة أو تطالب بأن تكون كذلك . وهناك تكنولوجيات متخصصة سيما الفيزيائية والاجتماعية منها ، وأخرى أشد اجمالا ، وظيفتها (وان لم تمارسها في جميع الأحوال) هي مساعدة التكنولوجيات الأخرى وتنسيقها . وكل تكنولوجيا متخصصة تقبل فرضا أهدافا معينة ومعايير قيم لحقل عملها الخاص ، الذي تبناه من نظام قيم ثقافتها . وهكذا يتقبل الناس الصحة وطول العمر بلا أدنى ارتياب بوصفهما هدفين للتغذية والطب ، ولكن ربما تحدث هذه الأهداف تكنولوجيات أخرى ، كما يحدث الآن من أن العلوم الاجتماعية تبدى ارتياها في قيمة التزايد الكبير في عدد السكان . والحق أن هذه الأمور ينبغي أن تناقش على مستوى أعرض وأعلى .

ومن المعلوم أن اختيار الأهداف الاجتماعية الغائية والسياسات الشاملة يعد من الناحية النظرية مسألة تتعلق بعلمى الأخلاق والقيم ، حيث لا تستطيع العلوم البحتة أن تحاول أية اجابات محددة عن ذلك الاختيار ، ولكن أى منهج آخر يعجز عن ذلك أيضا ، كما أن العلوم تستطيع أن تلقى عليه شيئا من الضوء لو طلب اليها ذلك . ومع ذلك ، فإن المتخصصين في علم الأخلاق وعلم الجمال لا يفكرون عادة على هذه الأسس ، وفي الحين نفسه ، ترى التقنيات المعنية ، بما في ذلك الفنون والاختراعات الفيزيائية تنزع الى العمل في استقلال ، أو تحت هيمنة قوى اجتماعية واقتصادية متحركة ، فعلم الأخلاق بوصفه بحثا عن أهداف حكيمة وعن معايير السلوك البشرى يعد - من حيث امكانياته - نوعا من التكنولوجيا السيكلوجية شاملا كل ما هو في نطاق هذا الحقل ، ومن وظائفه دراسة الوسائل التي يمكن بها تنمية التكنولوجيات الأخرى - التي هي أضيق

حدودا بما فى ذلك الفنون والابداع الفيزيائى - تنمية كاملة ، وربطها بعضها ببعض جميعا من أجل الصالح العام •

وعندما يتطور علم الجمال ، فانه سوف ينحو الى التميز بوضوح أشد بين جانبه الوصفى البحث وبين جانبه التطبيقى العملى • ولن يتولى علم الجمال البحث تقديم النصح الى الفنان مباشرة فى طريقة اتاجه أو نوع ما ينبئ له اتاجه أو أداؤه • ومع ذلك ، فان الأفكار التى يستطيع تقديمها يمكن تطبيقها على هذا النحو فى التكنولوجيا الجمالية • وبالعكس « برنار بوسانكيه » ، فى تقدير سعة الفجوة الفاصلة هنا بين النظرية والممارسة يقول ، ان علم الجمال : « انما يوجد من أجل المعرفة وليس كدليل للممارسة » (انظر المقدمة فى (History of Aesthetics) وهذا قول شطط يتضح بعده عن الحقيقة عند تطبيقه على علم الجمال ككل • ذلك أن علم الجمال حتى بمعناه التقليدى الضيق بوصفه نوعا من الفلسفة لا يجد مناصا من أن يؤثر فى المزاولة (الممارسة) الى حد ما ، وكثيرا ما حاول أن يفعل ذلك على نحو يبين • ويصبح مرشدا قويا للمزاولة (الممارسة) متى عرف الجمال أو القيمة الجمالية بطريقة معينة ، وبذلك يدل على الكيفية التى يمكن أن تكتشف بها هذه الصفات أو تنتج • والفلاسفة الذين أسسهموا فى الكتابة حول الفن منذ عهد أفلاطون الى وقتنا هذا قدموا النصح فى شئون المزاولة لمن يصنعون الفن ولمن ينتفعون به أو يقدرونه أو يديرون شئونه • وكان الفن أحيانا يتبع هذه النصيحة ، كما حدث فى امثال دراما الباروك الفرنسية لمبادئ أرسطو ، على أنه رفض فى أوقات أخرى الارشاد النظرى المتقدم اليه • على أن علم الجمال حتى بوصفه تشدانا وصفا بحثا للمعرفة يكسب الشيء الكثير من ارتباطه ارتباطا أوثق بمفهوم المزاولة فى الفنون • فلما امكان استفادة الفنون أيضا من هذا الارتباط ، فأمر يتوقف على النوع والماهية لما يقدمه علم الجمال من ارشاد •

والتكنولوجيا لا تفرض أية غايات غير مشروطة - وانما هى تحاول

تحقيق جميع رغبات زمانها ومكانها • وليس معنى ذلك أن الغايات جميعا جيدة بدرجة متساوية • فإن العلوم والتكنولوجيا لا تتجاهل ولا تقلل من شأن أهمية توجيه رغباتنا وجهودنا نحو أفضل ما يمكن من أهداف • وتم خلال عملية التطور ، أن أصبحت التكنولوجيا متخصصة في ناحيتي الوسائل والمناهج ، وتقبلت معظم غاياتها من مذاهب القيمة السائدة في الثقافات المعاصرة • وبحسبها من العمل ما لديها فعلا بغير التورط في مناقشة الغايات والقيم العامة بالتفصيل • بيد أنه ليس من الضروري أن يترك اختيار الغايات والقيم الى مناهج لا عقلانية أو عشية أو استبدادية • وهذا أمر على قدر من الأهمية والصعوبة من الناحية النظرية بحيث يستحق كامل اهتمام العلوم الأخرى المرتبطة بالتكنولوجيا مثل علم الأخلاق وعلم الجمال • وفي كلا هذين العلمين يحتل علم القيم أو نظرية القيم مكانا ضخما وحيويا • وهو علم يمكن معالجته بروح المذهب الطبيعي العلمي ، وإن لم تستطع العلوم تأسيس أى نظام مطلق للقيم ، بل هي لا تحاول ذلك •

أما ما يسمى الآن باسم علم القيم الجمالى أو نظرية القيم ، فهو شئ يمكن دراسته من وجهتي النظر كليهما : الوصفية والعملية أو التكنولوجية • ومن وجهة النظر الأولى أعنى الوصفية ، يمكن للمرء أن يحاول وصف وتفسير ظواهر التقويم فى الفنون : تاريخها وعلم اجتماعها وعلم نفسها ، والحجج والبيانات المستخدمة فى الدفاع عن مختلف الأهداف والمعايير وفى مهاجمتها • ومن وجهة النظر التكنولوجية ، يستطيع المرء أن يحاول عقد مقارنة بين طرق ووسائل متابعة غايات معينة مختلفة فى الفنون وبواسطتها • وللوصول الى هذا الهدف يحتاج الأمر الى اجراء تجارب فعلية كثيرة على آثار مختلف أنواع الفنون ، بما فى ذلك الآثار الجمالية وغير الجمالية ، والآثار المباشرة والعواقب المتأخرة • وفى الامكان وضع نتائج هذه الدراسة تحت تصرف الفنانين وغيرهم ممن يملكون البت فى الأمور ، لكى تستخدم فى النهاية أو ترفض •

٦ - طرائق التفكير السابق لعصر العلم فى مختلف الحقول وحلول العلوم محلها جزئياً :

تتفصل حقول مختلف العلوم والفنون والتكنولوجيات بعضها عن بعض بطرائق مختلفة • فان الحدود الفاصلة بينها لا تقفأ تتغير على الدوام • وهى - كما رأينا - لا تتطابق وأية أقسام ثابتة خالدة فى الكون، ولكنها تمكس لنا طرزا متطورة من الخبرة والاهتمام والنشاط البشرى • فأما حدود العلوم البحتة فانها تتطابق على الجملة وطرزا أو نواح مختلفة من الظواهر : مثل العدد والكم بالنسبة للرياضيات ، ومثل النباتات بالنسبة لعلم النبات • وتقام الفنون من ناحية على أساس الحاسة التى يوجه اليها العمل الفنى كالبحر أو السمع ، ومن ناحية أخرى على أساس الوسيط المستخدم ، كالصوير (الدهان) والأدب ؛ ومن ناحية ثالثة على أساس العملية المستخدمة كالنحت ، ومن ناحية رابعة على أساس طراز العمل المنتج ووظيفته مثل العمارة والأثاث • وتتمايز حقول مختلف التكنولوجيات بعضها عن بعض جزئياً على أساس العلم أو العلوم البحتة المطبقة فى كل منها ، فالهندسة الكيماوية تطبق للكيمياء ، وقد يستخدم ضرب معين من التكنولوجيا علوماً بحتة عديدة وتكنولوجيات أخرى ، شأن علم الزراعة ؛ اذ يستخدم الكيمياء والبيولوجيا والكيمياء الحيوية والهندسة الكهربائية •

وقد قام الفكر القديم بإجراء تقسيمات متنوعة غير دقيقة فى الكون والنشاط البشرى ، كعالم الحيوان وعالم النبات وعالم المعادن • وإلى جوار هذه التقسيمات الواقعية الطبيعية ، تخيل ذلك الفكر عوالم خارقة للطبيعة أو شديدة الشبه بالطبيعة كعوالم الآلهة والشياطين محدداً لها فى أغلب الأحيان مأوى معينة فى الكون تستطيع تلك الأرواح الانطلاق منها لتدخل فى حياة الناس ، وقد ميز « أوغسطين » بين المدن الأرضية والسماوية فى التاريخ ، وحاول المجتمع فى العصور الوسطى تنظيم نفسه

فى مجموعتين هريتين متوازيين ، هما : الروحية والزمنية . وتم تفسير
طبيعة كل عالم وسكانه المفترضين على أساس الخرافات والأساطير ،
كأساطير الفصول ومجموعات النجوم ، وميز الحكماء البدائيون ما يرتبط
بكل من هذه وتلك من حاجات البشر وآمالهم ومخاوفهم ، وكلها تمت
أنماط مختلفة من التقنيات والتكنولوجيات ، كذلك اللازمة لضمان ازدهار
خشب نباتات الأغذية وسلامة الحيوانات المستأنسة .

وكما رأينا يمكن اعتبار بعض هذه صفا واقيا طبيعيا ، والبعض
الآخر صفا خارقا للطبيعة . (وسيعبر هذا المصطلح شاملا ما هو شديد
الشبه بالطبيعة أى جميع أنواع الأرواح والظواهر الخفية المفروض أنها
لا تخضع للقوانين العادية للطبيعة ، مهما تكن درجتها أو جدارتها فى عالم
الأرواح .) على أن الثقافات البدائية لم تكن تميز بوضوح بين الواقعى
الطبيعى والخارق للطبيعة ، وشملت كثير من التقنيات الهامة اللاحقين
كثيهما . فكان بناء المنزل أو حفر قارب وانزاله الى الماء يصحب عادة
بشعائر دينية سحرية . ويلاحظ أن كتب تاريخ التكنولوجيا التى لا تتضمن
الا الجانب الواقعى الطبيعى تنجه الى اعطاء انطباعة خاطئة عن الثقافة
البدائية وعن التكنولوجيا بمعناها الاجمالى . وكثيرا ما كان الجانب الخارق
للطبيعة يعتبر هو والدور الفنى شيئا واحدا : مثال ذلك أن البدائى ربما
بنى بيتا ، أو أدى طقسا بالغ الضاية والزخرفة ليفوز بالرضا الالهى
للمشروع الذى يفكر فيه . فبدون الاشارة الى الجانب الخارق للطبيعة
لا يستطيع المرء أن يفهم تماما الدافع الحافز الى البراعة الفنية جنبا الى
جنب مع الكفاية المادية ، وكانت التعاويذ والرقى والصلوات والقرايين
وطقوس العوذة (طرد الأرواح الشريرة) من التقنيات السحرية والدينية .
وكانت التسمية المقدمة لأغراض طرد الشر وسيلة سحرية ، على حين كان
المعبد من الوسائل الدينية . وكلها أشياء كثيرا ما حاولت اشباع حاجات
الانسان الأساسية . وأضفت عليه أيضا اشباعا جماليا ، وأثارت رغبته فى
التزيد منه .

وبالنسبة لكل مجموعة من التقنيات والوسائل المستحدثة نشأت
تكنولوجيات سابقة لعصر العلم تكفلت بأن تقدم لها أساسا علميا شبه عقلاني،
أي تفسيريا لما ينبغي عمله ولماذا يعمل ، وكثيرا ما عبر عن ذلك الأساس
بلغة تجمع بين الدين والسحر وفهم الأسباب والنتائج فهما واقعا طبيعيا .
قال هسيود : فلنبتل الى زيوس اله الأرض وديميتر (ربة الزراعة عند
الاغريق) النقية أن تصبح حبة ديميتر المقدسة وافية وافرة ، هكذا ادع
عندما تقبض يدك على نهاية مقبض المحراث وأنت ترخيه على ظهور الثيران
وهي تجر العمود بواسطة القرن المشدود على رهوسها ، واجعل عبدا شابا
يتبعك ومعه فأسه ، ولتضايق الطيور بتغطيته البنور ... وإن أنت حرمت
متأخرا ، فسيكون الآثى تمويدة لك : عندما يفرد الوقواق نغمته بين أوراق
البلوط ويهيج الناس ... فمسي أن يسقط « زيوس » المطر في اليوم
الثالث ولا ينفل ظفر نور ، ولا يقصر في ذلك ، .

وأشير هنا الى أن جميع التقنيات واقعية طبيعية من حيث الوسائل
التي تستخدم فعلا ، وذلك نظرا لأنه ليس لدى الانسان أية وسيلة أخرى
يستخدمها . (وفي رأى السيكولوجيا الحديثة أن أفكار الانسان ووجداناته
ظواهر طبيعية) على أنها في نواح أخرى يمكن أن تكون خارقة
للطبيعة : (أ) في اتجاهها نحو أهداف خارقة للطبيعة كالجنة والترفانا ،
أي نحو ضرب ما من الحياة المستقبلية القائمة على مستوى متسام ، (ب) في
افتراضها أن العوامل الخارقة للطبيعة قد تؤثر في نجاح سعى أو مشروع
بحيث ينبغي بذل الجهود للحصول على مساعدة العوامل الحميدة منها وتجنب
قوى العوامل المعادية .

فأي هدف يمكن أن يكون أشد أهمية من سعادة أبدية بدلا من
العذاب ؟ وقد وجدت مفاتيح الوسائل الضرورية في الكتب المقدسة
والنبوءات التي تدعى لنفسها الإلهام الإلهي ، وفي الوحي والرؤى الدينية

والقرارات الرسمية للكنيسة ، وكثيرا ما كانت محاولة ارضاء مولى الهى تقوم على نفس الخطوات التى وجد أنها ذات أثر فعال فى ارضاء الحكام الأرضيين . ومما يجدر ذكره أن الكثير من أفضل أنواع التفكير التكنولوجى فى المصور السالفة ، ومن تلك القائمة على مستوى فكرى رفيع ، كانت من النوع الحارق للطبيعة والمتعلق بالعالم الآخر .

وكان من أنواعها ما هو سحرى فى جوهره ، مثل الكيمياء القديمة والتنجيم واستحضار الأرواح وقرابة الكف . وهى اليوم توضع تحت طائلة العلوم الزائفة . ولكن هذا لا يبين تماما خصائص نواحيها الايجابية ولا ما تسهم به فى العلم بين حين وآخر . وقد استطاعت التقنيات الحارقة للطبيعة بلوغ النجاح لأسباب تختلف تماما عن تلك التى يؤمن بها مستخدمها ، وبعبارة أخرى ، استطاعت التقنية أداء عملها بينما كانت التكنولوجيا زائفة . وكم أفضت شعوذة الكاهن الشاماني الى شفاء أناس ، وكم من حالات الوفاة حدثت نتيجة لرشق الدبابيس فى دمية تمثل العدو ، وذلك على الأقل عندما كان العدو يعرف ذلك ويموت خوفا ، وبالمثل قد تكون تكنولوجيا الفنون زائفة ، ومع ذلك تقوم بعمل المرشد الفعال للفنان ، كما يحدث عندما يعتقد بأنه ملهم بالهام السماء فيدفعه ذلك الاعتقاد الى شطحات خيالية رفيعة .

والصلوات والعبادات كانت فى جوهرها تقنيات دينية لا سحرية ، وذلك من حيث انها سمحت لارضاء رب بالغ الجبروت لا يمكن التحكم فيه مباشرة . وكان الفن يعمل من ناحية جزئية على أنه نوع من التقية الدينية ، فخصص قدر كبير من التفكير نحو انتاج أنواع الفن التى ترضى المزاج الالهى ، كما خصص قدر كبير من التكنولوجيا الدينية كما هو الشأن فى اليوجا الهندوكية والبوذية والصوفية الأفلاطونية الحديثة لضبط الذات ، أى أن يجعل المرء نفسه جديرا بأن يبلغ حد الاستتارة الالهية أو قادرا على أن يبلغه . فقد كان التخلص من الشهوات والارتباطات الحسية طريقة

مفضلة ، وهى أمور كان من شأنها أن تقود الناسك الى أعمال فذة من ضبط النفس جسمانيا ونفسانيا : أعمال فوق طاقة الثقافة الغربية أو رغبتها . ولو تأملت المسيحية الغربية ، لوجدت أن كبا من أمثال « التأسى بالمسيح The Imitation of Christ » من تأليف توماس أكببس (الكمينى) ، تعد أمثلة للتكنولوجيا الدينية . وكثيرا ما كان الفن يستخدم وسيلة للارتفاع بالعقل البشرى ، كما هو الشأن فى المندالة Mandala (رمز الكون عند الهندوس والبوذيين) والياترا Yantra الهندية والصلبان المسيحية التى تتخذ وسيلة للتأمل ، والتسابيح التى تتلى والآيات التى تردد . على أن المتطرفين من الزهاد كانوا يخشون أن يكون للفن أثر وخيم ، يؤدى بالناس الى الاتجاه المضاد .

وقد عالج القديس « أوغسطين » هذه المشكلة فى «اعترافاته» علاجا تفصيليا طويلا حافلا بالقلق . وكان الذى يخشى شره بوجه خاص الأنواع المترفة والشهوانية من الفن ، ولكن جميع أنواع التمتع الحسية كانت موضع الارتباب . أما النوع البسيط التمدى من الموسيقى والأدب فقد سمح به عادة . ثم حدث فيما بعد ، أن أضفت عظمة الفن الدينى وجلاله وروعته وقارا ممتازا وهبة رفيعة على التكنولوجيا الدينية ، الأمر الذى ساعد الدين والكنيسة عدة قرون على مقاومة منافسة العلم لهما ، بفضل الايمان الملهم فى الدين بوصفه وسيلة لبلوغ المرء رغباته فى هذه الدنيا وفى الدار الآخرة . والذى حدث فى عصر الباروك هو أن الكنيسة والدولة ، والدين والعلم ، والعقل والايمان ، بدت الى حين كأنما يعزز الواحد منها الآخر بوصفها تقنيات للسلطتين : المادية والروحية .

وقد نمت بأوربا التكنولوجيا الطبيعية نموا كبيرا فى مضمار الحقول التفتية قبل عصر العلم بوقت طويل ، ولكن حالت دون تطورها عوائق كثيرة . ونظرا لأن هذه الحياة كانت تعد من الناحية النظرية واديا للدموع ومجرد أرض اختبار تمهد للحياة الآخرة ، لم يكن ثمة حافز يذكر يدفع

الى الاختراع ابتغاء الاستخدام المادى الدنيوى ، وقد ظل الاجحاف
الأستقراطى طوال العصر الاقطاعى يحظر على كبار المفكرين الاشتغال
بأى عمل مادى نافع ، أو توجيه قواهم العقلية نحو تحسين مناهج ذلك النوع
من العمل . وكانت التكنولوجيا العسكرية هى الاستثناء الوحيد ؛ ولذا
فإن تقدمها ظل مطردا نسبيا . وكذلك ادعت العمارة لنفسها مكانة رفيعة
فى المجتمع ، كما قرر ذلك فثروفيوس . فأما القانون وعلم السياسة
والتجارة وانشاء الطرق والنقل والزراعة والصناعة وعلم النحو والبيان ،
فقد تطورت كلها الى حد كبير دون مساعدة ما من العلم ، كما أوضح
«تشايلده» وغيره من علماء الآثار ، فقد أدت سلسلة من الانجازات الثورية
الرائدة فى مصادر الطاقة الى ظهور سلسلة أخرى من أنواع التقدم المتمر
فى التكنولوجيا المادية منذ العصر الحجري الحديث فصاعدا ، وكان كل
اختراع عظيم ، ما تكاد قدمه ترسخ فى ثقافة ثابتة حتى يتجه الى انتاج
خط طويل من التحسينات . فالقوس والنشاب والمجلة والفخار وصهر
المعادن وصنع الزجاج وصنع الطوب وصنع الورق والآلات البرونزية
والحديدية والسفن الشراعية والساعات والطريق الرومانى ومقرن البقرة
وطقم الفرس والسرّج والركاب وطوق الحصان المبطن باللباد وعروة الأزرار
والبارود والمطبعة والبخار والكهربا : كل هذه كانت بداية لتتابعات تراكمية
متشعبة . ومن تلك التتابعات ما كان أدوات وتقنيات فنية كالتصوير بالألوان
المائية والجص والزيت والقيّارة والنساي وأرغن الأنابيب وصب البرونز
والعقود (البواكى) وآلة التصوير الضوئى (الكاميرا) .

ومهما تبدو التكنولوجيا النفعية الآن سرّية التراكم ، بالمقارنة الى
التكنولوجيا الجمالية، فلا بد أنها كانت بطيئة ومنقطعة نسبيا أمد ما لا حصر
له من آلاف السنين . فحين كانت موصومة بوصمة الانحطاط خاضعة
لتقنيات أخرى ، منصرفة الى الاهتمامات الخيالية لم يكن هناك ما يذكر
من الحوافز التى تشجع تقدمها . وحين كانت مختلطة بالتقنيات السحرية

الدينية ، فان التقنيات الواقعية الطبيعية لم تخضع لأي اختبار صارم .
وما أكثر ما كان الفشل يفسر تفسيراً خاطئاً ، بأن يرجع الى زلة صغيرة
في القيام بأحد الناسك أو الى خطيئة ارتكبها الفرد أو أحد أسلافه ، أو
الى ربة غاضبة امتهنت عفوا . فان مضت الأمور في سبيل الصواب ، كما
قد يحدث عفوا ، نسب الفضل الى الوسائل الخاطئة وتعززت المعتقدات
الزائفة . ولم يكن في الامكان أن تختبر بطريقة التجريب العملي البحت
ادعاءات التكنولوجيا الأخروية في أنها تكفل الخلاص . ولم تلق التقنيات
الخاطئة عقابها العاجل باستبعادها الا في الحرب ، والضرورات الجوهرية
للصحة والتغذية والتنظيم الاجتماعي ورعاية الشباب . وما نحن بحاجة الى
أن نوميء الى أن الفكرة الكاملة للأبحاث التجريبية العلمية والاستكشاف
بكل ما تحوى من الاختبارات والتسجيلات وتبادل المعلومات بين العلماء
واثراء المعرفة لثقلها الى الخلف شيء كاد يكون مجهولاً قبل القرن السابع
عشر . وقد انتشرت كثير من المكشفات العظيمة ، كما أن غيرها انجزت
ونسيت عدة مرات ، وحرم بعضها الآخر تحريماً وقضى عليه بوصفه
خارجاً على الدين . وكان لا بد من أن تجرى الخطوات ذاتها المرة بعد
الأخرى ، في أجزاء مختلفة من العالم وعند جيل بعد جيل ، وكثيراً
ما قضت الكوارث الكبرى ، كما حدث في روما والاسكندرية ، على مقادير
هائلة من المعرفة النظرية والعملية المتراكمة ، وكثيراً ما حدث بعد أن أثبت
العلم حجه بزمان طويل وحقق منجزات في بعض الحقول بالنصر ، أن
ساد في بعضها الآخر الفكر البدائي والمناهج التجريبية البدائية ، تلك
القائمة على مجرد الخبرة في الصنعة والحكم بناء على الخبرة العملية بغير
أساس علمي ، وعلى هذه الشاكلة ظلت التكنولوجيات السابقة لعصر العلم
- وهي خليط من الصدق والزيف - تنقل بصورة تراكبية أمد قرون
عدة في كل حقل من الحقول بما في ذلك الفنون . وكثيراً ما كانت تنقل
على يد جماعات سرية وجماعات من الرهبان والكهان ، ثم تسرب الى
عقول الجمهور في بطنه وبصورة جزئية .

ويلاحظ أنه حتى في أثناء القرنين : السابع عشر والثامن عشر ، عندما حققت العلوم انجازات لها قيمتها من ميسادين الفيزياء ، والفلك والكيمياء ، كان استخدامها ضئيلا نسبيا في مجال الصناعة . وظلت التقدمات التكنولوجية قائمة حتى القرن السابع عشر على خبرة الصنعة ، التي تنقل نقلا شخصيا على أنها « أسرار صنعة » (١) . ثم ساعد على الانتقال الى التكنولوجيا العلمية قادة لهم مكائهم الاجتماعية المرموقة كأعضاء الجمعية الملكية بـانجلترا ، الذين كان الكثير منهم تواقين الى استكشاف بعض الموارد الاقتصادية الجديدة . فاجتذبوا عددا من الأكفاء ، الى مجال العلوم التطبيقية ، وقاموا بمسح علمي للتكنولوجيا ، وشجعوا الأبحاث التجريبية ، ونشروا نتائجها على نطاق دولي . ولكن - وبعد أن أصبحت التكنولوجيا العلمية متاحة للجميع بـزمن طويل - ظلت المناهج المصفدة بأغلال التقاليد في كل من الصناعة والزراعة تقاومهم حتى بدأت الثورة الصناعية (الانقلاب الصناعي) سلسلة متلاحقة من التفاعل* . ولم يحدث ذلك الا في المجال النفي ، كما أنه يمكن القول على الجملة بأن الفنون الجميلة ظلت منزلة عنه ، حيث تراجعت الى عوالمها الرومانتيكية الحائلة ، والقرن التاسع عشر ينبثق فجرة .

وجدير بالذكر أن الحضارات القديمة طورت في كل مجال - طبعيا كان أو خارقا للطبيعة - نظريات عن خصائص وأصل ما في نطاق كل من هذه المجالات من كائنات ، غير أن هذه النظريات - كما وردت في الحرافات والأساطير (مثل قصيدة أصل الآلهة وتحدرها للشاعر اليوناني هيسود - (القرن ٨ ق.م) وكما صورت في الفنون البصرية - انما تعتبر هامة اليوم لأسباب جمالية أساسا . ومع ذلك فهي هامة أيضا بوصفها محاولات لوصف عمليات الكون ونشاطات الانسان ، وهي بوصفها هذا تعد أسلافا

(١) انظر سنجر في (The History of Technology) مج ٤ ص ٦٦٢ ع ٤٤

(٢) التفاعل المتسلسل Chain Reaction وهو الذي تكون فيه كل حلقة

سببا في التي تليها . المترجم

للميتافيزيقا والمعلوم البحتة ، وإن اختلفت مناهجها وتائجها اختلافا
جوهريا . وقد نمت التفسيرات جنباً الى جنب مع التكنولوجيات ، وكانت
في بعض الأحيان تطورات لها ، ويبدو أن الاتجاه نحو البحث والاستقصاء
حفز أيضاً أذهان الشعراء والفلاسفة وبخاصة في اليونان الى صياغة
النظريات في المصور القديمة بمعزل تقريبا عن الاعتبار ذات الصبغة
العملية المباشرة .

وانقضت قرون لا حصر لها سادت فيها بغير منازع نظريات الأرواحية
Animism والطوطمية (Totemism) والتشائية ، وغيرها من الأشكال
الخارقة للطبيعة . ثم كبّح جماح الخيال المطلق ، ولم تكبحه اليينات
القائمة على التجربة بقدر ما كبّحه العرف والضغوط الاجتماعية ، بما في
ذلك الخوف من الأفكار الجديدة .

وكما رأينا ، تضمنت الخطوات الثورية الهادفة نحو المعلوم البحتة
في اليونان محاولة لاحتلال العقل والمشاهدة القائمة على الاختيار العملي محل
الايمان والخيال الجامع ، وكذلك تضمنت تلك الخطوات طبقاً للروايات
التي وصلتنا عن ديمقريطس محاولة تفسير الظواهر على أساس الأسباب
الطبيعية بدلا من الأرواح والسحر والمعجزات . على أن النوع القديم من
التفسير دام واستمر في الأسلوب الديني الصوفي ابتداء من فيثاغورس حتى
نهاية الأفلاطونية الحديثة « لمصر النهضة » ، وأحل نسقا غير شخصي من
الأفكار الأبدية محل آلهة الديانة الشعبية .

وجدير بالذكر أن كثيرا من أنواع الفكر القديم تمد أسلافا للمعلوم
البحتة . وقد ذكرنا التكنولوجيا كواحدة منها ، وكانت أعمال المساحين
المصريين القدماء سلفا للمهندسة وكذلك أيضا أسهم الاعتقاد في القوة
السحرية للأعداد والتجارب التي أجريت على أوتار القيثارة في رياضيات
فيثاغورس ونظرية الانسجام (الهارموني) الموسيقي .

واضطرت النظريات الطبيعية أن تنافس في جميع الحقول النظريات
الخارقة للطبيعة ، وبخاصة في مجالات الفلك والكيمياء والبيولوجيا

والسيكولوجيا • وقد أظهرت التعاليم الثنائية والثالثية مرونتها حيث كيفت نفسها لبعض نواحي العلوم • وتم التوفيق ، الى حين ، بين الثنائية وبين الرياضيات والفسيولوجيا البدائية فيما كبه ديكارت ، وبين المذهب المثالي والبيولوجيا التطورية عند أتباع المذهب الحيوى Vitalists من الهيجليين عن طريق برجسون ، ولا يزال كل من الطرفين يحاول أن يحتفظ لنفسه بموطئ قدم فى علوم الفيزياء والأحياء والنفس ، مع احتفاظه بمفهوم روح مستقلة أو بقوة الحياة •

وهكذا كان انتصار النوع العلمى من المذهب الاختبارى والمذهب الطبيعى والمذهب العقلانى بطيئا وتدرجيا خارج دائرة الفنون ودخلها أيضا • ولم تجد العلوم مناصا من أن تتراضى مع المذهب الحارقي للطبيعة فى كل حقل بعد الآخر ، وان تغلبت شيئا فشيئا • وعجز مختلف المفكرين عن هذا التراضى بدرجات متفاوتة ، مؤكدين هذا المنصر المكون أو ذلك ، ويلاحظ أن تقسيم الفكر والعمل الى مجالات أو خانات : مثل «الكنيسة» و « الدولة » يؤثر تأثيرا عميقا فى حياتنا المعاصرة • فقد يكون الرجل من هؤلاء من المؤمنين بالمذهب الطبيعى فى أيام الأسبوع العادية ، ومن أنصار المذهب الحارقي للطبيعة فى أيام الآحاد ، وقد يمتق المذهب الطبيعى فى علم الفيزياء والمذهب الحارقي للطبيعة فى علم النفس وعلم الأخلاق ، وقد يكون مؤمنا بالمذهب الطبيعى فى التكنولوجيا البيولوجية ويظل مع ذلك مؤمنا بالتفسيرات الخرافية للظواهر البيولوجية •

ونظرا لأن أصول العلوم البحتة موعلة فى القدم ، حيث ترجع الى ما لا يقل عن خمسة وعشرين قرنا ، فانه قد يبدو غريبا لأول وهلة ، أن ينقضى هذا الزمن الطويل قبل أن يجرى تطبيقها المنظم فى حقل التكنولوجيا الفيزيائية ، أجل انه لأمر مذهل على الأقل ، أن يدرك المرء العقبات الهائلة التى أخرت نموها • وثمة عوائق مماثلة وأخرى بالإضافة إليها ، لا تبرح تحول دون تقبل الفكر العلمى فى المجالات الاجتماعية

والسيكولوجية والجمالية • والعلم البحث بوصفه معرفة منظمة وبحساسة ونظرية ، يتطور فى هذه الميادين • وربما أمكن تسير دقة شئون هذا العالم فى حكمة وسلام وفق سنن العلم البحث • غير أن محاولة ادخالها فى التقنيات الفعلية للربط والضبط تواجه بمقاومة عنيفة ، لا فى جانب الأنانيين والفاصلين فحسب ، بل من رجال حسنت نواياهم ، وظلموا فى شئون البشر متعلقين بطرق التفكير السابقة لعصر العلم •

٧ - المحاولات القديمة لتوفير تكنولوجيا للفن فى اوربا

أظهر بحثنا حتى الآن أن الفن والعلم ليسا متضادين مباشرة • فهما لا يتناولان حقولا منفصلة دائما • بل كثيرا مايتماوانان • والعلم أساسا اتجاه عقلى ، وطريقة للتفكير والتصرف يمكن تطبيقها فى أى حقل من حقول الظواهر أو النشاط البشرى • وقد تم قبولها وتطبيقها جزئيا فى الفنون ، وان كان ذلك بصورة أقل منها فى الحقول الأخرى •

ويرمز مصطلح « الفن » بمعناه المصرى الجمالى غير التقييمى الى مجموعة متنوعة من التقنيات والمستحدثات التى تستخدم لأغراض كثيرة ، وبخاصة اثاره أنماط معينة من الاستجابة السيكولوجية المسماة بالجمالية وارشادها • وتروض هذه الى درجة ما ، ويجرى ترويضها منذ زمن طويل ، بمساعدة المعرفة العلمية والتكنولوجيا ، لا سيما فى فنون معينة مثل العمارة وفلاحة البساتين • وفى الامكان استخدام العلوم على هذا النحو ، لا من حيث التقنيات والمواد الفيزيائية فحسب ، بل أيضا لتحديد غايات جمالية وأخرى سيكولوجية اجتماعية وبلوغهما ، مثل حسن الرداء والحياة الاجتماعية السليمة عن طريق تخطيط المدن ، وعندما يستخدم أحد الفنون بالفعل المعرفة والمناهج العلمية ، ينزع الى أن يصبح تراكميا أسرع ، مثلما فعلت التقنيات الفيزيائية النفعية • غير أنه حدث فى بعض الفنون الرفيعة ، ولا سيما الشعر والموسيقى والتصوير ، أن لقيت محاولة

استخدام التفكير العلمى مقاومة عاطفية ومذهبية (ايدولوجية) غيفة سببت الرجوع الى التفكير السابق لمصر العلم . وصدق هذا بصفة خاصة فى مزاوله الفنون المطروحة للدراسة من حيث كل من الأداء التنفيذى والتأليف الخلاق ، وكان أقل صدقا فى علم الجمال ، حيث ان أهدافه فكرية على نحو أتم وأشمل . ولكنه فى علم الجمال قد عمل على منع تطور الأسلوب العلمى التكنولوجى ، كما يتجلى من ملحوظة برنارد بوسانكيه التى أوردناها آنفا . فقد افترض بوسانكيه وهو ميتافيزيقى مثالى المذهب ينهج نهج أفلاطون وهيجل - افترض أن أية محاولة يبذلها علم الجمال لارشاد الفنان أو مساعدته تكون « ارتكابا لوقاحة غزو دمار الفنان بجهاز للحرب من مبادئ النقد وسنته ، وهى وقاحة جرت على علم الجمال «الشيء الكثير من المذمة ، ، ومن هنا وجب على المشتغل بعلم الجمال التخلّى عن كل رغبة فى التدخل فى شئون الفنان ، وأن يتابع دراسته لمجرد اشباع متعة ذهنية خاصة به ، ،

وقد كان بوسانكيه - بتقريره أنه لا فرق بين تقديم المساعدة أو الارشاد للفنان وبين الاكراه والقسر - أى « الغزو ، أو « التدخل ، - كان على حق الى حد ما بسبب ما صدر من محاولات سابقة لوضع قوانين مطلقة عن الجمال والفن الحسن ، وهى محاولات قام بها أساء فلاسفة يتمون الى نفس مدرسته المثالية . على أنه أساء فهم روح التكنولوجيا المصرية ، التى لا تقوم - كما رأينا من فورتا - على سن أهداف - محددة أو قواعد ملزمة ، ولكن على اطلاع المزاويل مهما يكن حقله ، على الطريقة التى يستطيع بها أن يصنع بنجاح أكثر وتأثير أقوى وفى ثقة ، أى شيء يريد صنعه . ومن حيث التكنولوجيا فالتقنى حر فى قبول أو رفض هذه المساعدة أو النصيحة . وان حدث على الجملة أن التقنيين فى حقول أخرى قرروا فى النهاية قبول ذلك ، وربما كان هذا مع تحفظات وتعديلات ، ولو أن دراسة علم الجمال سارت على أساس تجريبي وصفى وأوضحت

أن أنماطا معينة من الفن تنزع الى احداث نتائج معينة فى أنواع معينة من الأشخاص فى ظروف معينة ، لكن ذلك بمثابة خطوة فحسب للفنان - ان أراد - ليطبق هذه المعرفة عمليا ، وسوف يستطيع استخدام الوسيلة المناسبة لاحداث الأثر الذى يشده ، أو تعديل هذه الوسيلة لاحداث أثر مختلف .

وليس هناك ما يدعو الى الدهشة من أن علم الجمال والمواد المتصلة به يصورها القدر الكافى الذى يمكن الاعتماد عليه من هذا الضرب من الارشاد التكنولوجى للفنان ، ذلك لأن أحدا لم يقم بأية جهود منظمة لتكوينه فى هذه السنوات الأخيرة . وهذا راجع - الى حد ما - الى معارضة علماء من أمثال بوسانكيه • وقد رفضنا بعض الحجج التى أقيم عليها رد الفعل ، كالنظرية التى تزعم أن الفن والتكنولوجيا العلمية يختلفان اختلافا أساسيا - إذ أن أحدهما روحى والآخر مادى وأحدهما منطقى بحث والآخر عاطفى وتخيلى بحث • ولكن يبقى بعد ذلك سؤال هو : لماذا لم نبرح المقاومة العاطفية للتكنولوجيا فى حقل الفن شديدة العنف ، رغم ما أصابه الفن من تقدم سريع فى القرن العشرين فيما يتصل به من حقول سيكولوجية ؟ وللإجابة عن هذا السؤال ، ينبى أن نلقى نظرة قصيرة الى بعض المحاولات القديمة لتطوير الفن على امتداد خط التكنولوجيا العقلانية •

وعلى حد قول جولييان هكسلى الذى أوردناه فى فصل سابق فإن : « نظريات علم الجمال لا تنبثق الا بعد انقضاء آلاف من السنين فى مزاوله الفن » ، والحق أن التقنيات الفنية ظلت تتطور عدة آلاف من السنين قبل أن تستطيع فلسفة الفن ، التى تسمى الآن « علم الجمال » أن تكتسب تميرا صريحا فى أعمال أفلاطون وأرسطو • ولا شك أنه قد تطورت أيضا حتى فى المصور الحجرية القديمة ذاتها ، أوليات التكنولوجيا الفنية فى صورة تعليمات شفوية منقولة من شخص لآخر حول طريقة رسم نور أو شق قطعة من الصوان على شكل ورقة الشجرة • وما من شك فى أن

تلك كانت تكنولوجيات قامت على الاختبار العملي والقاعدة النظرية الصماء ، كما كانت أبعد ما تكون عن العلم والطابع العلمي ، ولكنها ما لبثت أن نسقت في صورة أسرار الصنعة ودونت لتكون معلومات في متناول الجميع . وتشمل فلسفة الفن عند أفلاطون تكنولوجيا تقوم من ناحية على المذهب الطبيعي ومن ناحية أخرى على المذهب الخارق للطبيعة . والنوع الثاني يتجلى في اعتقاده ابتداء بأن أنواعا معينة من الفن يمكنها أن تقتاد النفس صعدا من المستوى الحسى الى المستوى التسميى . وليست هذه بالأنواع القائمة على المحاكاة ، بل هى ما تبر عن المثل العليا الكاملة للجمال والانسجام والصلاح والصدق ، وهو يرى أن التشوة النفسية للفنان هى احدى الوسائل المحتملة للصعود ، بينما الجدل الفكرى هو وسيلة أخرى ، على أن قدرا أعظم من التكنولوجيا القائمة على المذهب الطبيعي يتجلى فى نصيحته حول استخدام الفنون - وبخاصة الموسيقى والشعر - فى تربية الأوصياء . وتأسيسا على الفرض السيكلوجي الذى يذهب الى أن نوعا معينا من الفن ينزع الى انتاج نوع مماثل من المزاج والخلق ، فانه يؤثر فى الموسيقى الأنواع البسيطة الوقورة القوية القديمة الطراز ، أكثر من ذلك النوع الذى يعبر عن العاطفة المترفة ويسببها . هذا هو الطراز الأصلى لكل التكنولوجيات الجمالية الغربية ، التى يستخدم فيها الفن وسيلة لبعض النوايا الاجتماعية والسياسية أو الخلقية أو النفسية أو الحربية ، بدلا من أن يستخدم من أجله هو ، أو من أجل الرضا المباشر الناشئ عن ادراكه ومشاهدته . وجدير بالذكر أن أفلاطون فى مؤلفاته الأولى ذم اللذة بوصفها غاية ، وبخاصة تلك المستمدة من الفن الرخيص الشائع ، على أنه عاد فيما بعد فأصبح أكثر تسامحا نوعا ما .

ولا بد أنه كانت هناك كتب كثيرة تدور حول مزاوله مختلف الفنون فى أيام أرسطو فقد كتب تلميذه أريستوزينوس كتابا فى الموسيقى عنوانه « فن الانسجام » ، « The Harmonics » وهو أحد الأمثلة القليلة الباقية الى

اليوم عن التكنولوجيا الموسيقية القديمة • ولم يكن مما يسترعى الأنظار أن يعالج أرسطو نفسه الشعر - ويمالج غيره من الفنون ضمنا - بطريقة عملية فعالة • فانه نهج ذلك النهج نفسه في فن الخطابة في كتابه « علم البيان » ، « Rhetoric » ، على أن كتابه « فن الشعر » ، « Poetics » يعد أكثر كبراً من كتاب مدرسي في طريقة نظم الشعر • ولو استعرضت الكتاب لوجدت بدايات التركيب المصنوع الجمالي (Aesthetic Morphology) باعتباره علما بحثا موجودة في اشاراته الموجزة الى مكونات الشكل الشعرى كالحبكة والشخصية والفكر والأسلوب واللحن • ولا شك أن مناقشاته للنمايات والوسائل الشعرية واللذات والآلام تعد تطبيقا لسيكولوجية عصره • ولم يسط قواعده بروح استبدادية ، ولكنه جعلها في صورة مبادئ عامة معتدلة على نحو ما هو سائر فعلا • وقد سلم أرسطو بحق الجماهير في الاستمتاع بما يخصهم من أنواع الفنون • قال : « ان هناك مكانا للألحان المشدودة الأوتار والملونة بألوان غير طبيعية ، التي يعزفها الموسيقيون المحترفون أمام العمال والميكانيكيين ، وان تحول الأحرار والمتعلمون الى الاستماع في مكان آخر الى ما يخصهم من أنواع الموسيقى (١) » • ومع أن في هذا ما فيه من النغمة الأرستقراطية ، الا أنه كان خطوة نحو الاعتراف بنسبية الأنواق •

ويلاحظ أن ما كان يمكن أن يكون علم جمال علمى وتكنولوجيا للفن ، بوصفهما جزءا من تطور عام للتكنولوجيا في بلاد الاغريق في العصر الهلنستى ، اتحدت منهارا بين أطلال الثقافة الاغريقية • وظهرت حركة تتجه نحو احياء رومانى تجلت في أشخاص قتروفوس وبليني وغيرهما ، ولكنهم لم يجدوا عقلا فلسفيا عظيما يرشددهم الى نظرية اجمالية من نظريات المذهب الانسانى • وغنى عن البيان أن كتاب « فن الشعر » لهوداس يعد تكنولوجيا على أوضح وجه باعتباره دليلا للشعراء ، باطلاعه

(١) انظر « السياسة » ق ٨ •

اياهم على الطريقة التى يستطيعون بها أن يعلموا القارىء ويدخلوا بهجة عليه ، على أن قواعد ذلك الكتاب جزمية ومفيدة نسيا وتجعل من أدواق الرومانى المذهب المتعلم فى ذلك الزمن مبادئ عامة ، وتتجلى فى الكتاب منذ بدايته سيكولوجيا مفرطة فى بساطتها، تجهل ما بين الاستجابات الفردية من فروق وتنوع للنوع الواحد من الفن ، يتجلى ذلك فيما افترضه هوراس من أن المزج الغريب البشع بين أجزاء انسانية وحيوانية ، هو بالضرورة مضحك . وليس بالكتاب أدنى اشارة الى ما يمكن حدوثه من التغير أو التطور فى الفن ولا الى المسائل التى ينبى حلها بالدراسة الاختبارية العملية ، ذلك أن المنصر الديونيسى القائل بالنشوة المقدسة فى الفنون والذى اعترف به أفلاطون نفسه فى شيء من الحذر ، قد غطت عليه نزعة كلاسيكية أبولونية دقيقة تؤكد الوحدة والنظام والوضوح وكمال الصقل .

وكان احياء النظرية الجمالية الكلاسيكية فى « عصر النهضة » قوى الطابع الأفلاطونى فى البداية ، ثم مالبت أن غلب عليه الطابع الأرسطى والواقعى الطبيعى . فقد راح كاستلفترو فى أخريات القرن السادس عشر ، وكورنى ، وبوالو فى القرن السابع عشر ، يحيون مع بعض التغيرات ، طريقة المعالجة التكنولوجية لفن الشعر ، ولم يكن الاحياء قاصرا على مجرد التقنيات بوصفها هذا . اذ دارت مناقشات كثيرة حول أهداف الشعر وغيره من الفنون - سواء أكانت هذه الأهداف هى أساسا المتعة أو السمو الحلقى - كما دارت حول الوسائل الضرورية لتحقيق هذه الأهداف مثل انسجام الوحدات الدرامية الثلاث : المكان والزمان والحدث (الحركة) . وجذ كاستلفترو استخدام الشعر على المسرح حيث يمكن رفع الصوت بسهولة أكثر أثناء الالتقاء الشعري ، وبذلك يثير الحالات الانفعالية ، واستخدم الشعراء وكتاب المسرحيات البحث الذى وضعه فى فن الشعر كل من أرسطو وهوراس ، بقدر ما استخدم المصورون البحوث فى التشريح وفن المنظور والتناسب ، لكى يصلوا الى الأمر المرغوب : وهو

تمثيل للأصل يتصف بالتوازن والتوحد ، يكون أفضل من الطبيعة ، ولكنه أساسا مطابق صادق لها . وقد خطا « فرانسوا أوجيه » في كتابه مقدمة لصور وصيدا* ١٦٢٨ ، خطوة نحو مذهب النسبية حين لفت الأنظار الى ما بين الأدواق من فروق بين الأمم والعصور المختلفة . وقد أوصى كتاب زمانه أن يكتفوا عملهم لوطنهم ولغتهم ووجهة نظرهم ، بدلا من الانكباب على محاكاة القدماء محاكاة « مسرفة في الدقة » (١) .

على أن علم الجمال لم يبرح أثناء « عصر النهضة » وبواكير القرن السابع عشر واقفا الى حد كبير تحت سلطان الاستبدادية الأفلاطونية بما لها من قوانين مفترضة مقدما مستمدة من فكرة متسامية عن الطيبة والصدق والجمال . وكان ذاك نوعا من الكلاسيكية الحديثة ، ولكنه شديد الاختلاف عن النوع الاختباري السلي القائم على فكرة النسبية ، والمؤسس بدرجة أكبر على هوراس والأبيقوريين ، الذي نشأ في القرنين السابع عشر والثامن عشر . فهذا النوع الأخير اتجه الى رفض القواعد المفترضة مقدما واعتمد بدلا منها على مفهوم « الذوق » ، يعنى الذوق الحسن ، ذوق الأشخاص الممتازين . وكان أئمة هذا التحول رئيس الدير دى بوس du Bos وفولتير ودافيد هيوم (انظر مثلا مقالة هيوم عن معيار الذوق) . وهو نمط اتسم بالارستقراطية حين افترض سمو ذوق الأشخاص المرمي الحسن بالفطرة ممن يمتازون بسعة الاطلاع وكثرة الأسفار والتقف في القنون . وافترض أن هؤلاء هم عادة من أثرياء الطبقة العليا ، الذين استطاعوا تنمية ذوقهم عن طريق الاستمتاع بالفن الجيد . وكان القوم يتصورون أن « الذوق » شيء حسي لا فكري ، ومن ثم فهو شيء لا يجوز نقله في صورة قواعد عامة ، هو أقرب الى الذوق الطيب في الحمر والتبذ والطعام وآداب السلوك منه الى الهندسة ، فضلا عن ذلك لم يقصر

* « Prefacerotyre & Sidon »

(١) الاقتباسات المنقولة عن كاستل فثرو واوجير موجودة بكتاب ب. هـ. كلارك : (Theories of the Drama) نيويورك ١٩١٨ و ١٩٢٧ .

النوق على الفن الاغريقى والرومانى الأصل ، فان صاحب النوق السليم
فى وسعه أن يستمتع (مثلا) بالروكوكو المزخرف بالطريقة الصينية .

وفى هذا الاتجاه رجح أبيقور أفلاطون . على أنه دفع المقول النظرية
الى البحث عن مبادئ عامة تقوم على التجارب حول ما يبهج صاحب النوق
السليم . ولم يكن لزاما على «المبافرة» التقيد بمثل تلك القواعد ، وان
أبوا أن يمتدوا عنها كثيرا . على أن هذا الدور من الكلاسيكية الحديثة
كان لا يزال بعيدا عن التمجيد الرومانتيكى للوجدان وللرجل العادى ،
فلاحا كان أو طفلا أو متوحشا .

وحاول د. لوبوسو Le Bossu فى الشطر الأخير من القرن
السابع عشر (١) ، أن يطور التكنولوجيا الجمالية شوطا آخر على أساس
سيكولوجى عن طريق تكييف وسائل شعرية محددة طبق انطباعات عقلية
ووجدانية محددة ؛ وفى ترسم لخطى أرسطو ؛ حدد أنواعا معينة من
« الانفعالات » لأنواع معينة من الدراما ، « فالكوميديا تنطوى على الفرح
والمفاجأة السارة » ، على حين تثير التراجيديا الرعب والشفقة ، ثم أردف
أن الملحمة تشمل كل الانفعالات ، بما فى ذلك الفرح والحزن ، ولكن
لكل ملحمة آثارها العاطفية التى تميزها عما عداها من بنات نوعها ، وان
أخيل ليضفى على «اللياذة» الغضب والرعب ، على حين أن اينياس لطيف
رقيق ، وقال لوبوسو : انه ينبغى عدم اثاره الانفعالات المتنافرة ، كما أن
جمهور النظارة ينبغى أن ينقلوا شيئا فشيئا من الهدوء الى المشاعر الأقوى .
وقد كان لأسلوب تناول الموضوع على هذا النحو أثره فى « درايدن وبوب »
بانجلترا وفى الفن الكلاسيكى الحديث عامة فى القرن الثامن عشر ، وزاد
الاعتماد بدور العبقرية الفردية وحققها فى اغفال قديم القواعد والمعادن .
وضخمت العقلانية الكلاسيكية المحدثه حجم القائمة القديمة للانفعالات التى

(١) راجع Traité du Poème Epique (باريس ١٧٠٨) مقتبسا عند جليبرت
وكومن . ص ص ٢١٤ ، ٢٢٣ ع .

ينبغي التماسها في الفنون ، ووسعت نطاق الوسائل الفنية اللازمة
لأحداثها .

وثمة حركة مرتبطة بهذه في موسيقى القرن الثامن عشر ، تلك هي
نظرية الانفعالات أو الاحساسات . وطبقا لما ذكره كل من « ج . كرائس
و ب . أ . باخ » ، فإن الهدف الرئيسى للموسيقى « تصوير انفعالات طرازية
معينة مثل الرقيقة والفاترة والمتقدة (١) الخ ، وقد تحقق هذا الهدف
« بالأسلوب الحساس » للموسيقى فى أخريات القرن الثامن عشر ، الذى
اتجه الى الحلول محل الأسلوب الايطالى الأنيق . يقول المستر و . آبل :
« على الرغم من طبيعته العقلانية ومناهجه التخطيطية فإن ذلك الأسلوب
يمهد السيل للطريقة التعبيرية الحرة التى يقوم عليها أسلوب بيتهوفن .
ويفسر « بكوفنسر » بأن المبدأ قام على التشابه القديم بين الموسيقى وعلم
البيان ، محاولا بذلك تطوير أشكال موسيقية محنة لتقابل التغيرات
المجازية . وتصور أن مجموعة من الموضوعات تصلح أن تكون « دليلا
للاختراع » يسر اختيار شكل معين لتمثيل احساس معين . بيد أن
بكوفنسر نفسه يعقب بأن الأشكال الموسيقية كانت فى حد ذاتها مبهمه وهى
منعزلة عن سياق موسيقى أو لفظى . فهى لم « تعبر » عن انفعالات وانسا
عرضتها أو دلت عليها . ومن ثم لا يستطيع انسان أن ينسب الى شكل
منزل أنه يعنى الفرح والسعادة أو ما مائل ذلك . وفهمت الانفعالات على
أنها اتجاهات سلبية ، وقد لجأ « يوهان سباستيان باخ » الى استخدام تلك
الأشكال استخداما مجازيا جنبها الى جنب مع وسائل أخرى . يقول
« بكوفنسر » انه وفقا لما ذهب اليه عصر الباروك وفكره ، يمكن للحن

(١) « Affecteolahre » أى نظرية الانفعالات وتجدها فى مؤلف و . آبل :
« Harvard Dictionary as Music » (كامبردج ، مارس ١٩٥٠) على أن م . ف . بوكوفنسر
يناقش الموضوع مناقشة أوفى فى « Musique in the Baroque Era » نيويورك ١٩٤٧
س . ص ٢٨٨ ع . ع . وهو يذكر توكيوس وبرنهارد وفوجت وج . ماتيش بوصفهم
التراح البارزين لتلك النظرية .

موسيقى أو سلسلة نغمات موسيقية عرض انفعال تجريدى فى شكل واقعى .

وعلى حين تخطت الرومانتيكية عن الطبيعة العقلانية والتخطيطية للانفعالات فانها احتفظت بالرغبة فى أن تصور فى الموسيقى انفعالات الحياة العادية أو تعبر عنها . وأدى هذا عن طريق الموسيقى الرومانتيكية المبكرة الى ادخال فكرة فاجنر «اللحن الدال» Leit-motifs الى الموسيقى التصويرية ، لدى كل من ديبوسى وسترافنسكى . ولكن مدرسة المذهب الشكلى التى تزعمها « أ . هنسليك » وهى أقرب فى معظم نواحيها الى المذهب الكلاسيكى الحديث وأنصاره - هى التى قادت الهجوم الذى وجه نحو جميع محاولات التعبير عن جميع الانفعالات الخارجية غير الموسيقية فى الموسيقى . ذلك أن هنسليك سلم بأن نعوتا من أمثال « قوى ورشيق ورفيق ومنير » يمكن استخدامها فى وصف الطابع الموسيقى لمقطوعة ما ، ولكن ليس للإشارة الى احساس معين عند الملحن أو المستمع (١) .

وقد فات من اشتركوا فى معظم هذا الجدل أن يميزوا بوضوح بين :

(أ) التعبير عن الانفعال أو الايحاء به أو تمثيله .

و (ب) احداث أو اثاره ذلك الانفعال فى المستمع . وحتى فيما يتعلق « بالتعبير » ، لم يوضح أحد منهم ما اذا كان الملحن نفسه ينبغى أن يحس به باطنيا ، بالاضافة الى تقديمه العناصر الموسيقية المثيرة ، وتمشيا مع أفلاطون كثيرا ما افترض أن التعبير عن احساس أو تمثيله لابد بالضرورة أن يثير نفس الاحساس فى المستمعين ، ثم ان اقتران ذلك بالفكرة القائلة بأن التعبير هو الهدف الرئيسى من الفن بصفة عامة ، أدى الى تركيز التأكيد على كيفية الاهتمام الى اللغة المناسبة الضرورية للتعبير عن كل احساس ومزاج وعاطفة ؟ وبهذا تراكمت مسألة الأثر الذى تركه فى المشاهد

(١) انظر علم الجمال الموسيقى Aesthetics of Music فى Harvard Dic. of Music ص . ١٨٠ - ١٩٠ .

لترعى نفسها بنفسها ، فكثيرا ما افترض أن قيام الفنان بالتعبير الصائب يضمن بطريقة آلية انبعاث الاحساس المرغوب عند المستمع ، كما افترض على الأساس نفسه أن التصوير الوافى للشخصيات النبيلة التحلية بالأخلاق ، سواء أكان ذلك فى فن التصوير أم الشعر ، لابد أن يتجه الى الارتفاع بالمشاهد وجعله أكثر نبلا وتحليا بالخلق . وأن أفلاطون افترض ذلك الفرض نفسه حين ينمى على هوميروس وهسيود أربابهما الفاسقين . على أننا اليوم ندرك بوضوح أكثر أن انطباعات الفن أشد تعقيدا وتنوعا من هذا . فان احساسا معينا أو نوعا من الشخصيات قد يمكن التعبير عنه بوضوح فى العمل الفنى ، ويمكن أن ينقل بنجاح الى مشاهد يتلقاه ، كما يمكن ذلك المتلقى أن يفهمه بوصفه ذاك ، ومع ذلك يثير فيه أثرا انفعاليا مختلفا تمام الاختلاف ، يتوقف على شخصيته وحالته المزاجية الموقوتة .

٨ - التكنولوجيا الفنية فى الهند : نظرية « داسا »

كان علم الجمال عند الهنود قريبا منه عند الاغريق فى تصويره الفن وسيلة لغايات معينة (١) . وقد استبعد مذهب الفن للفن . وينقل « كوماراسوامى » عن كتاب « الساهيتيا داربانا Sahitya Darpana » قوله « ان جميع التعبيرات الانسانية منها والتزيلي الموحى ، موجهة نحو غاية تتجاوز نطاقها هى ، أو ان لم تكن مقررة على هذه الشاكلة ، فهى من نم أشبه بأقوال مخبول فحسب . ولم يندد بالمتعة ، وذلك لأن الخبرة الجمالية تشوة أو بهجة للعقل ، والعمل الفنى يقوم بدور الحافز الى تخليص النفس من كل كبت يفرضه العقل ، وهى لا تظهر الى الوجود الا « بشكل شئ » مرتب لبلوغ غايات معينة » .

على أن المفهوم الأساسى للفن - الذى لا ينسب الى الفنون قيمة الا

(١) انظر نظرية الفن فى آسيا وهو الفصل الاول من كتاب The Transformation of Nature in Art كامبردج ماس ، ١٩٢٤ من من ٤٧ ع ٤ .

كأداة - مفهوم قابل لتتبع فسيح من حيث الغايات المحددة التي ينبغي أن تتشدد ومن حيث أنجع الوسائل لبلوغ تلك الغايات ، والغايات يمكن أن تكون دنيوية أو أخروية وحسية أو روحية واجتماعية أو فردية وموضوعية أو ذاتية ، فأيا غايات وقع عليها الاختيار ، اختلفت معها بطبيعة الحال الوسيلة المناسبة والنظرية التكنولوجية . فقد يكون من بين الأغراض الرئيسية التي تلتبس - كما هو الحال في المذهب الرومانيكي الحديث - التعبير الذاتي الفردي للفنان ، غير أن هذا الهدف ، وبالتالي قدر عظيم من التكنولوجيا الجمالية المصرية كان غريبا عن علم الجمال الأفلاطوني والهندي على السواء . ويقول كوماراسوامي : « وأقل ما يقال ان النظرة الآسيوية ليست لها أدنى علاقة بالتعبير الفني الذاتي الوظيفي » ، لأن تعجيد التمرد والاستقلال على النحو الذي يحدث في التأليه المصري للعبقرية والتسامح ازاء شطحات العبقرية ، أمر مناف للعقل بصورة واضحة » . (ص ٢٣) .

ولا يخفى أن المبادئ الجمالية الهندية التقليدية كانت جزءا متكاملًا مع نظام الهند الديني والخلقي والاجتماعي ، على أن هذا النظام لم يكن جامدا تماما ، فأجاز وجود أهداف ومناهج مختلفة لمختلف أنواع الأشخاص ، ونشأت كثير من التحل والفلسفات ونظريات الفنون ، وكان بعضها أدنى إلى المذهب الطبيعي من غيره في التسليم بقيمة الملذات الدنيوية كالحب الجسدي والفن الحسي - على مستويات معينة من الخبرة على الأقل - ولم تكن هذه المستويات تعد متضاربة مع الارتفاع إلى مستويات منسجمة ، وقد ترمز إلى صفات وسجايا قديمة . ولو نظرت إلى بعض أساليب اليوجا ، لوجدتها تعتبر نبذا للحياة من وجهة نظر السيكولوجيا وعلم الأخلاق عند الغربيين ؟ بينما بعضها الآخر - منها اسم بطبيعة ألفت وإيجابية أكثر - يقصد منها زيادة غنى الحياة الحسية والخيالية في هذه الدنيا . وهناك شيء من الخلاف حول القيم النسبية للفن واليوجا في بلوغ

الحالات الروحية المرغوبة • فبعض محبى الفنون يضمونها فى منزلة أعلى من تمرينات الهائىوجا المتطرفة وغير الطيعة والقابضة ، بوصفها وسيلة لتحرير الروح •

كان المقصود من تكنولوجيا الفن عند الهنود هو الهداية ، لا هداية الفنان وحده بل المشاهد أيضا • ويناقد الأستاذ أبهينا فاجوبتا أهداف الدراما ووسائلها من وجهات نظر أربع : وجهة نظر المشاهد ، والمؤلف الدرامى ، ومدير المسرح (ويشمل ذلك الممثلين والموسيقين) ، والمجتمع ، بما فى ذلك غاياته الخلقية والثقافية • (باندى ص ٣٨٥) • يقول الأستاذ أبهينا فاجوبتا : « ان جمهور النظارة ينبغى تعليمه ، ليس فقط فيما يتعلق بالأغراض التجريبية وشبه التجريبية للحياة البشرية •• بل فيما يتعلق كذلك بالغايات المتساوية والعليا ألا وهى التحرر النهائى (باندى ص ٢٢٨) وعلى مستوى أدنى نوعا ما ، بوصف الاتجاه الجملى من الناحية السيكولوجية بأنه لون من الخبرة وسلسلة من الخطوات نحو الحالة العقلية الضرورية للوصول الى المتعة الكاملة بمرض درامى • ويبدأ المرء الارتفاع عن المستوى الحسى العادى الى المستوى الجمالى عن طريق نزعة الى اللهو عند ذهابه الى المسرح • فيتوقع المرء تعاوبا من جميل المناظر والأصوات ، ثم ينكر ذاته عندما تبدأ الموسيقى ، ويكبت الأفكار العادية والديوية • ويجىء المشهد التمهيدى فيساعد على تنمية هذا الاتجاه الى «اتجاه مواجهة المسرحية كلها ، و « تقمص بؤرة الموقف » • وعندئذ يخذ الوعي العادى بالزمان والمكان والحقيقة والخطأ والصواب والغريب والممكن ، فى أثناء تفهم الحدث المعروض على الأنظار • ويبدأ المرء فى أن يتقمص البطل ، متجاهلا شخصية الممثل رافضا كل ما يتناقض واياه فى المسرحية المعروضة • ويكمل التقمص عندما يقوم المشاهد المدرك بجماع الموقف الذى يقف فيه البطل ، تقريبا يطابق تماما تقويم البطل نفسه (باندى ص ١٧٠) • والمؤلف الدرامى الهندى يهدف الى عرض خبرة انفعالية لا عرض حدث (حركة) ، كما يفعل المؤلفون الدراميون الأوروبيون ، • فهو لا يقدم

الموقف المادى الا لمرض حالة باطنية • ويقول باندى : ان من المحال تذوق مسرحية هندية تذوقا كاملا بمجرد ادراك الموقف الخارجى المادى ، فذلك ليس الا وسيلة الى غاية ، فأما الخبرة الجوانية ، فلا يمكن أن تعرف الا بالتقضى ، وتشمل الخبرة الجمالية الخبرة بالانفعالات الأساسية ؛ كما ظلمت فى الموقف الدرامى ، مع تغيرات محاكية وانفعالات عابرة ، ومع النكهة الخاصة التى يصفها ذلك الخلط المنسجم بين هذه العناصر جميعا • (باندى ص ١٨٣) •

وقد تركزت التكنولوجيا الهندية للفن على مفهوم «الراساء» • وأقدم نصوصها الموجودة هى «ناتيا سسترا» Natya Sastra من عمل بهاراتا (القرن الرابع أو الخامس الميلادى) ، كما أن « أبهينا فاجوبتا » هذبها وأضاف إليها فى القرن العاشر ، والنص المأثور عن بهاراتا فيما يقول جنولى (١) ، مجموعة من القواعد والتعليمات ، تدور فى الغالب حول انتاج الدراما وتعليم الممثلين ، فتذكر أنه فى الدراما ، يتساون كل من الفنان البصرى والسمعى فى أن يثيرا فى المشاهد حالة من الوعى أو «نكهة» تسمى راسا ، تسمه وتبهه • وتسخره • والخبرة الجمالية هى عملية تذوق الراسا واستغراق النفس فيها بحيث تستبعد كل ماعداها • وهى أيضا ما يتذوق • وفى هذه الخبرة - على حد ما أضافه أبهينا فاجوبتا - يتحرر الوعى من كل تدخل خارجى ومن كل الرغبات العملية ، وليس له من غاية عدا • كما أنه هو التمتع أو السعادة أو الجمال • والراسا تحطم سلسلة العلية كما أنها (الراسا) تتجلى فى الكلمة الشعرية أكثر مما تولد عنها • وهى تنتسب الى الشاعر ، الذى يعبر عما يرى فى صورة احساس أو عاطفة غامرة ، تنقل الى المشاهد •

(١) قام ر. جينول بترجمة تعليقاته على بهاراتا والتمهيش لها فى «The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta» روما ١٩٥٦ • على أن نظرية راسا وغيرها من النظريات الجمالية الهندية يبحثها بالتفصيل ل. باندى فى «Indian Aesthetics» (فاراناس بالهند ١٩٥٩) • انظر أيضا كوماراسوامى فى «The Transformation of Nature in Art.» وف. د نظرية الفن فى آسيا •

والراسا ليست فحسب حالة معينة ، وانما هي تضم طائفة من
راساوات معينة ، عدتها ثمان أو تسع ، تقابل الاحساسات الدائمة أو
الحالات العقلية للطبيعة البشرية (جنولى ص ٢٩) - وهذه الاحساسات
هي الابتهاج والضحك والحزن والغضب والبطولة والخوف والاشمزاز
والدهشة والهدوء . وعندما تتحول فى الخبرة الجمالية تصبح : الشهوانية
والهزلية والمحنة والغاضبة والبطولية والفظيمة والبيضة والمعجية
والمطمئنة . والاحساسات تقابل الى حد ما - ولكن ليس بالضبط - الحالات
«الوجدانية» أو «المواطف» الخاصة بعلم الجمال الكلاسيكى الحديث ،
بينما تقابل الراساوات أو التحولات الجمالية الطرز أو الفئات الجمالية
المعروفة فى علم الجمال التقليدى عند الغربيين . وفى شئون الحياة
العادية ، تتجلى وتقرن كل حالة عقلية بأسباب ونتائج وعناصر ملازمة
معينة . على أن نفس الأسباب الخ لا تثير العاطفة المقابلة بالضبط
عندما تعرض على المسرح أو فى القصيد الشعرى . فانها تظهر منعنة
جمالية أو راسا ، تلونها طبيعة الحالات العقلية التى قد تثيرها فيما لو كانت
حقيقية . وهى باعتبارها عناصر فى التعبير الشعرى ، تسمى محددات
ونتايج طبيعية وحالات عقلية عابرة . ولهذا الأخيرة ثلاثة وثلاثون نوعا
منها على سبيل المثال التبيط والضمف والقناعة والفرح الخ . وستتج الراسا
آثارا معينة فى المشاهدين ، كأن تجعلهم يغمغمون فرعا ويشعرون أن شعر
رأسهم قد قف وما الى ذلك من تأثيرات . وأسباب الراسا هي نتائج
الحالات العقلية الدائمة .

يقول جنولى : « ان العلاقة بين المحددات ، والحالات العقلية العادية ،
والراسا هي المشكلة الرئيسية لفن الشعر الهندى ، فقد تناولت العلاقات
بين عناصر الطبيعة البشرية الأساسية العاطفية والارادية ، وأثر الكلمات
الشعرية والمواقف الدرامية فى اثارة بعض الاحساسات المماثلة الى حد ما ،
والطريقة التى توجد بها الخبرة الجمالية وتحولها الى «نكهة» معينة لطيفة .
وتعبر النغمات الموسيقية (الساللم) ومدوناتها المصورة عن حالات مزاجية

مينة ومواقف درامية أو شعرية خاصة ، ترتبط ارتباطا واهنا بالرساوات المختلفة .

ومع أن نظرية الراسا نظرية سابقة لنشوء العلم (قبل علمية) فانها تقوم على الملاحظة التجريبية وعلى الاستبطان فيما يتعلق بالآثار الانفعالية للفن في الطيمة البشرية . وهى بهذا الوضع ، تتجاوز كثيرا معظم ما ظهر فى الغرب من علم النفس من حيث دقة وبراعة تحليل الأنماط وتصنيفها . أجل هى جزء من مذهبية (أيدولوجية) تصوفية ، تتطوى على الخبرة فى مستويات خمسة ، آخرها هو الناسى . وعلى المرء أن يركض من الاحساس الاعتيادى أو المستوى التجريبي الى المستوى الجمالى أو التلهيى ؛ مع تكران الذات ؛ وصلة شاملة بين الذات والموضوع ومن ثم الى مستوى دون الوعي للانطواء الشديد (باندى ص ١٦٦ ، ١٤٢) ، ويلاحظ أن السياق الصوفى يجعل من الصعوبة بمكان مقارنة نظرية الفن هذه بنظريات الفن الغربية القائمة على المذهب الطبيعى ، على أن هناك دون مراد ، أساسا مشتركا بينها قوامه الظاهرات الجمالية المشاهدة ، والاستقصاء السيكلوجى والتفسير النظرى والتطبيق العملى .

٩ - الاتجاهات الغربية نحو الخبرة الجمالية

ان النظريات الغربية الحديثة حول الاتجاه الجمالى ، تماثل النظريات الهندية الى حد ما وبخاصة فيما يتعلق بما يأتى : (أ) الانزلال الضرورى عن الشواغل الخارجية و (ب) التقمص* ، والتقمص الوجدانى . غير أن علم الجمال عند الغربيين لم يطور هاتين التاحيتين بتفصيل كبير من حيث الخطوات الضرورية لبلوغ الاتجاه الجمالى ولا من حيث ما يندرج تحت « النكهة » من ضروب قد تحتويها مثل تلك الخبرة ، وتترزع منهاج

(*) التقمص (Identification) فى علم النفس هو دمج المرء نفسه فى شخص دمجا ينشأ عنه ارتباط عاطفى وثيق والتقمص الوجدانى (Empathy) هو تعرب الانفعال من شخص الى آخر (قاموس النهضة) .

الفريقين في تعليم التنويع الفني الى اهمال الدور الجواني الذاتي للخبرة ،
أى بلوغ اتجاه عقلى مناسب ، اذ يترك ذلك للمشاهد بوصفه شيئا يستطيع
أن يرمى نفسه ، كما أن الجانب نفسه فى الخلق الفني - أى احراز حالة
من الانسجام الجواني والتحرر من القلق تجاه الحدث (الحركة) يجرى
تجاهله هو أيضا فى عملية اعداد الفنان وتعليمه ببلاد الغرب ، على أن
التكنولوجيا الغربية المصرية فى كل من هذين المجالين تكاد تعالج بكلتيها
الظواهر الموضوعية التى يمكن مشاهدتها مشاهدة خارجية ؛ أى تعالج
مهارات الفنان الواضحة ومعرفته المفتحة فى تناول الوسيط ، والطريقة
التي يمثل بها شيئا طبيعيا أو يصنع تصميميا جديرا بالملاحظة ، كما تعالج
أيضا قدرة المشاهد على رؤية هذه الأشياء أو سماعها وتمييزها ، وقدرته على
ادراك الأشكال الحسية وتفسير معانيها ، سواء أكانت تمثيلية أم رمزية ،
ويلاحظ أن الشاعر الذى يمكن تعبيرها بالفن والأخرى التى يمكن
استعارتها بواسطته متنوعة بدرجة لا نهائية يتعذر وصفها بالكلمات ، مما
يجعل أية محاولة لتصنيفها على نحو تجريدى تصبح غير وافية دون ريب ،
ومن المحقق أن السيكولوجيا العلمية لم تمض شوطا بعيدا فى هذا الاتجاه ،
ولا هى حاولت فعل ذلك ، واللغات الغربية عامرة تماما بالمصطلحات
القادرة على وصف الاحساسات الدقيقة والتعبير عنها ، وهى مصطلحات
تستخدم فى الفن الأدبى ذاته ، وفيما يكتب فى نقد الفنون من كتابات ،
ولكن مادامت السيكولوجيا الغربية مفرطة فى انبساطيتها وسلوكية فى
معالجتها للأمور ، فلن يتبها لها أن تقوم بالشئ الكثير فى سبيل الوصول
الى تكنولوجيا يمكن أن نحرز بها عن طريق الفن خبرات انفعالية محددة .
ونحن نتوقع من الفنان أن يحاول تحريكنا بطرق معينة ، ونحتفظ لأنفسنا
بالحق فى المقاومة أو الازعان أو الاستجابة بأية طريقة أخرى نختارها .
وكثيرا ما ينفد صبرنا أثناء مشاهدة عمل فنى ، فنسرع الى الحكم على قيمته
وأصالة ، والى التعليق عليه باللفظ ، واطهار علمنا ودرايتنا ؛ وهكذا نفقر
الى نكران الذات والتمقص اللذين تمدهما النظريات الشرقية بالفنى
الأهمية .

ولا شك أن هذا الفارق يرتبط ارتباطا وثيقا بتركيزنا العام على التحكم فى الطبيعة الخارجية وعلى المشاهدة المضبوطة لعالما القائم على التجربة ، والثقافة الغربية على الجملة أكثر تبسطا ، فأما الثقافة الشرقية وبخاصة الهندية ، فكانت أكثر انطواء ؛ ولا تزال على تلك الحال فى المستويات المحافظة والفنية ، على الرغم من التغيرات الاجتماعية الحديثة ، فقد نزعَت التقاليد الرومانتيكية فى أوروبا الى تصحيح الاتجاه الكلاسيكى الحديث بتركيز تأكيد أقوى على العنصر الذاتى فى الفن ونظرياته . والفن الغربى المعاصر ذاتى بدرجة متزايدة فى بعض النواحي ، كما أن علم التحليل النفسى شرع فى ارتياد العالم الباطنى بطريقته الخاصة ، وهنا تشير الى أن الأسلوب الفرويدى وهو رفع المواقف الباطنية الى المستوى الشعورى بنية التكيف الذكى ، أبعد من المعالجة الشرقية من أسلوب يونج . وجميع هذه الأساليب يمكن استخدامها فى إنتاج تكنولوجيا جمالية على أساس مذهب الطبيعة ، التماسا لأنواع الخبرة التى تلقى أعلى مراتب التقدير فى الثقافة الغربية .

والواقع أننا فى الغرب لم نكد حتى اليوم نشرع فى ادراك المدى الذى اليه يمكن تطوير « تذوق الفن » (وهو الاسم الغامض الذى يطلق هنا على تلك العملية) حتى يصبح أسلوبا معقدا قائما بذاته . اذ يحدث كثيرا أننا نفترض : (أ) أن الفن كله إنما هو - أو ينبغي أن يكون - من السهولة بحيث يستطيع أى إنسان فهمه والاستمتاع به ، (ب) وأن الأشياء الوحيدة الخليفة بالدراسة حول الفن هى الحقائق التاريخية . وقد شرعنا الآن نعلم الأطفال كيف يشاهدون الصور ، وكيف يستمعون الى الموسيقى وكيف يقرءون الشعر ، بصورة تمكنهم من فهم شكل وأسلوب التعبير الفردية والفروق الدقيقة بينها . ويختلف الخبراء حول أحسن الطرق لتحقيق ذلك . وهنا يظهر بون شاسع - كما هو الشأن فى تكنولوجيا إنتاج الفن - بين أولئك الذين يركزون اعتقادهم على التحليل والتفسير اللفظى والعقلى باعتبارهما وسيلة للتذوق ، وأولئك الذين - وهم الأكثر

روماتيكية أو تصوفا - يصرون على أن التذوق الحق ينبغي أن يكون فوريا وحديا وغير لفظي ، أى أن يكون وميضا مباغتاً من الاستارة والتقصص مع العمل الفني بوصفه وحدة فريدة لا سبيل الى تقسيمها •

وهناك بعض الصديق في كل من جانبي هذا النقاش ، كما هي المادة • وقد يحدث غلو في التحليل الفكري والحقائق بصورة تحول دون الإدراك الباطن الجمالي ، على أنه بغير شيء منه يحتمل أن تصيح الخبرة غامضة وسطحية • ولما كان الشيء الكثير يتوقف على الحالة الذهنية للمشاهد ، كأن يكون مثلاً خالي البال أو متراخياً ، ملتفتاً بطبعه أو شارداً متلهياً بأفكار وهموم لا صلة لها بالموضوع ، فإن تكنولوجيانا واجراءاتنا التربوية نحو تذوق الفن يحتمل أن يستفيدا من التوكيد الشرقي على هذا الجانب من الخبرة ، وهناك كثير من الدروب المتوسطة بين المفهوم المتطرف الذي ارتآه «كانت» من أن الخبرة الجمالية تأملية بحتة ، منمّزلة تماماً وبعيدة عن الأهواء ، وبين معناها عند ديوى الذي يراها متواصلة مع الحياة العادية • وبغير أدنى طعن في كل مشاعر «الاهتمام» أو الرغبة نحو موضوع احدى الصور (كالعري التبقى مثلاً) وكل التفكير العملي فيما يتعلق بذلك الموضوع ، يستطيع المرء أن يقر بأن هناك ضرباً معينا من الخبرة ، خالياً نسياً من شرود الذهن بفعل العوامل الخارجية ، وله قيمته المميزة الخاصة • ولا يخفى أن قدراً من التدريب التقني لا بد منه لاحتراز خبرة كاملة ومركبة ومشبعة بعمل فني ، ولا تزال تكنولوجيا التذوق في مختلف الفنون بحاجة الى من يستطيعها على مستوى علمي •

ويلاحظ ، أن جميع المحاولات السابقة التي استهدفت رسم تكنولوجيا سيكولوجية للفنون والخبرة الجمالية ، عرضة لأن تبدو للقارئ المصري باللغة التبسيط وجامدة وآلية • فقد تعلمنا أن مجال الآثار الانفعالية وغيرها مما يسيه الفن أعظم من أن تغليه قائمة بسيطة ، أما فيما يتعلق بأى الوسائل الفنية التي ستج أثراً معيناً ، فقد تعلمنا بأن عدداً كبيراً من

التقلبات الخفيفة التي لا سبيل الى التكهن بها يمكن أن تؤثر في النتيجة؛ ذلك لأن الناس يختلفون اختلافا فرديا وثقافيا بالغا بحيث لا يجوز لنا افتراض أن وسيلة معينة سيكون لها نفس الأثر في جميع الحالات حتى عند أفراد لهم خلفية اجتماعية وتربوية واحدة • وعلى فرض أن من أهداف التكنولوجيا الجمالية ارشاد الفنان الى كيفية انتاج آثار نفسية معينة - فورية كانت أم مرجأة وجمالية أم غير ذلك - فإن كيفية انتاجها في مختلف أنواع الأشخاص يحتاج الى قدر كبير من المعارف والتعليم • وربما كان جزء من الأثر غير شعوري ، ولا يمكن تفسيره عند الشخص المعنى •

ومع هذا ، فإن ذلك العمل ليس بالحال • فالتناس واستجاباتهم لا يختلفون اختلافا تاما ، أو هم غير قابلين للتكهن • فإن المرء يستطيع - ولو في حدود ثقافة معينة على الأقل - أن يتكهن في قدر لا بأس به من النجاح ، بما ستكون عليه أعم استجابة مشتركة بين أشخاص من طراز معلوم • فلا بد للتجار والناسخين ومنتجي الأفلام ومن اليهم من فصل ذلك لكي يكسبوا رزقهم ، والحق أن ما تبدو فيه التكنولوجيا الجمالية السابقة لمصر العلم من ثوب سخي في فرط بساطته وجموده لا يدل على أنها زائفة زيفا كاملا وغير قابلة للاستخدام تماما ، اذ يلوح أنها عملت بصورة لا بأس بها طالما كان الفنانون ومن يرعونهم من نصراء يفكرون ويحسون بهذه الطريقة عن طيب خاطر ، وطالما تواجدت تلك التكنولوجيا مع الجو العام لثقافة الباروك •

ولم يكن الناس آنذاك قد أدركوا نفور الحركة الرومانتيكية من القواعد والمستحدثات الميكانيكية • فإن هذه في حد ذاتها لم تكن في يوم من الأيام كافية لضمان وجود الفن الجيد ، ولكن كان في الامكان استخدامها استخداما طيبا على يد شخص مثل راسين أو باخ (ي • س •) باعتبارها جزءا من موارده الكلية • ومن ناحية أخرى ، لو أن الفنانين

والناقدين عادوا مرة ثانية فنظروا الى العلم نظرة أحفل بالرضا ، لأمكن اصلاح هذه المحاولات التى أجريت فى القرن الثامن عشر فى سبيل انشاء « تكنولوجيا جمالية » ، ولأمكن أيضا تطويرها وتهذيبها .

وفى الحين نفسه لم يكف علماء الأبحاث الموسيقية وعلماء السيكولوجيا فى مختلف الفنون عن اجراء التجارب وصياغة النظريات عن « القوة التصيرية » والآثار الانفعالية لمختلف أنواع الفنون . وقد فعلوا هذا كما قال بوسانكيه « من أجل المعرفة » و « لاشباع اهتمام فكرى » ، دون أن يداخلهم كبير رجاء فى أن تعود هذه المعرفة على الفنانين بالفائدة . وهناك كتاب آخرون ، منهم الملحن ومنهم المازف ، يخاطبون بطريقة مباشرة أكثر ، الفنانين الآخرين والفنانين المرجوين فى المستقبل أثناء مناقشتهم للتعبير الموسيقى . فان أنت شئت التعبير عن حالة مزاجية معينة أو احساس بعينه ، قالوا بالفعل : هذه هى طريقة صنع ذلك (١) . ولكن الناهج أكثر حرية من مناهج القرون السابقة ، وأقل استهدافا لاثارة انفعالات معينة فى المستمع .

وكل تعميم يطلق عن تأثيرات الفنون يتعرض لخطر المبالغة فى تبسيط الطبيعة البشرية . وغالبا ما يقول المؤلفون : « هذا ممتع » ، أو « ذاك قبيح » - أو « هذا خشن ومتافر » - أو « هذا يبعث فىنا احساسا بالسكينة » دون أن يتحققوا من أن نوع الفن المعنى قد يكون له تأثير مختلف جدا على الأفراد المختلفين . ذلك أن مختلف أنواع الثقافات والفترات ومستويات

(١) عن التعبير فى الموسيقى وغيرها من الفنون ، انظر مثلا م. شونون فى The Effects of Music (نيويورك ١٩٢٧) ، وانظر (The Psychology of Music) (نيويورك ١٩٢٠) . وانظر ر. و. لاندن فى An Objective Psychology of Music (نيويورك ١٩٣٥) وبخاصة ص ١٦٤ - ١٤٤ فى موضوع : « نظريات الاستجابة الجمالية » وانظر ١ - ر . تشاندلر فى Beauty and Human Nature (نيويورك ١٩٣٤) وبخاصة الفصول ٦ (القدرة التمييزية للألوان) ف ١٢ (بتوان) (القدرة التمييزية للموسيقى) وانظر ك . ليبمان فى The Language of Music (نيويورك ١٩٥٢) ف ١٥ . وانظر ف . نيكولاسى The Language of Music or Musical Expression and Characterization (لندن ١٩٢٤) الفصول ٤ الى ٧ عن التعبير بالهارموني والحركة واللحن وتغيير النغم .

السن والجنس والمستويات التربوية تتجارب بطرق مختلفة وليس لنا الحق في أن نفترض أن هذه أو تلك هي الطريقة الصحيحة الممتازة ، وينبغي للبحث أن يحسب حساب التنوع في الاستجابات العقلية ، واختلاف نوع الخبرات المفضلة . «الغايات» أو التأثيرات المرغوبة من الفن قابلة للتنوع بدرجة هائلة ، وإن لم تكن كذلك بصورة متناهية .

هذا وإن درايانا الحديثة بإمكان تنوع الخبرة الجمالية تلقى بعض الضوء على مسألة اضطراب الفنون في كثير من الأحوال إلى أن تبدأ من جديد في حضارات متعاقبة ، فليست الحاجات والرغبات الجمالية من الاستقرار والثبات بقدر الحاجات والرغبات اللازمة للاشتباكات المادية الأساسية . بل لو أن المعرفة بطريقة أحداث تأثيرات جمالية معينة كانت تراكمية أكثر ، فإن الثقافات المتعاقبة لن تنوق إلى نفس التأثيرات بالضبط حيث تنزع الفروق في البيئة والنظام الاجتماعي ، إلى إنتاج استجابات مختلفة . مثال ذلك ، أن الولاء لأمرأه الأقطاع موضوع عاطفي على نحو شديد في الأدب الياباني ، شأنه شأن الغيرة في الأدب الغربي . على أن هذه الميول تتغير من جيل إلى جيل ، والطبيعة البشرية بالغة المرونة طيبة للتشكل بحيث يبدو أن الميول ذاتها لا تتكرر بخذافيرها قط . . فالناس لا يعرفون بالضبط ما الذي يريدونه من الفن حتى يقدم إليهم نوع جديد منه ، وعندئذ فهم إما أن يحبوه أو يكرهوه ، أو ربما تعلموا كيف يحبونه في الأوان المناسب . والثمن الذي يريدونه ليس من الوضوح أو الثبات بقدر كان يجيز صياغة تكنولوجيا تراكمية للطرق التي تزودهم بها . أو قل على الأقل ، إن هذا الموقف ظل على هذا النحو حتى الساعة ، وإذا كان يتغير على الإطلاق ، فهو إنما يتغير في ببطء وشك .

١٠ - ردود الفعل الرومانتيكية ضد التكنولوجيا العقلانية ، في الفن والحياة . أمثلة غربية وشرقية . اتخاذ فلسفة زن Zen منهجا

إن المحاولات التي بذلت لتطوير تكنولوجيا عقلانية في الفن في مختلف

المصور والثقافات أعقبتها ردود فعل ضد هذا المدخل (١) . وكما أن العقلانية قد انتحت مناحي التطرف أحيانا ، فإن ردود الفعل ضدها اسمت هي الأخرى فى بعض الأحيان بتطرف مماثل ، وفى أحيان أخرى كان الخلاف أكثر اعتدالا أو قل مسألة فيها تفاوت . فنشأت فى الفلسفة وعلم اللاهوت أنواع مختلفة من المذهب العقلانى واللاعقلانى والمضاد للعقلانى .

ونحن ندرس الآن موضوع النزاع مع اشارة خاصة الى علم الجمال والفنون ، حيث يذكر النزاع على أساس « القواعد » واعمال العقل فى خلق الفن . وقد حاول المذهب العقلانى انشاء هذا النوع من قواعد ومبادئ الجمال والقيمة فى الفن عن طريق اعمال العقل ، باستخدام المناهج المقترضة مسبقا أو المناهج التجريبية أو كليهما معا . وشنت الحركات المضادة للعقلانية حملاتها لا على القواعد المعينة المقترحة فحسب كالوحدات الثلاث بل كذلك على كل أنواع الاعتماد واعمال العقل فى خلق الفن . فهم يقولون ، ان الفنان غير متقيد بها ، كما أنه لا يستطيع أن يتعلم منها كيف يخلق الفن الجيد . وخير نهج يسلكه هو أن يركن الى حدسه واحساسه وخياله الخاص ، أو ربما الى شيء من الالهام الحارق . وحتى لو أنه استطاع أن ينتج متى شاء أثرا معينا فى مشاهد بطريقة بسيطة هي أن يقدم اليه بعض الوسائل الفنية المعينة المعترف بها ، فلن تكون لهذا النجاح

(١) ان مصطلح « المذهب العقلانى » يستخدم هنا بمعناه الإجمالي ، بحيث يقصد منه مزاولة الامة المرء أفكاره على اعمال عقله ، كما يقصد منه أيضا النظرية القائلة بأن اعمال العقل (أو الاستدلال) البشرى مصدر للمعرفة العفة جدير بأن يعتمد عليه أكثر مما يعتمد على التصوف والوحي والمقيدة الجزمية والانفعال والاورام اللاشعورية والاندفاع الى غير ذلك من الطرق اللاعقلانية . وهو بهذا المعنى لا يدل ضمنا على الاعتماد على المبادئ المقترضة مقدما اعنى المسئلة على حساب الاختيار القائم على التجربة العملية . وهذا الاعتماد يمد ضربا شطرفا من العقلانية يسمى أحيانا باسم العقلانية المقترضة مقدما أو القطعية . وهي لا تستقيم والمذهب التجريبي العمل الذى يعتمد هو أيضا على معطيات الحس . على أن العقلانية المتدلة كالتى تجدها فى العلوم التجريبية تتخالف والمذهب التجريبي العمل من حيث أنها تستخدم معطيات الحس ، فضلا عن الاستدلال المنطقي فى عملية استخراج الآراء واختبارها .

(المترجم)

أية علاقة بالفن الجيد ، (هكذا يجرى النقاش) ، وما من فنان حق يقبل العمل بهذه الطريقة ، فهي طريقة مفرطة في آلتها مفرطة في روتينيتها وعدم أصالتها ، وليست إثارة انفعال مرغوب بالأمر السير ، فان من اليسير دفع جماهير الناس الى ذرف السموع أو الضحك بواسطة ما يسمى في أيامنا هذه بموامل الاثارة المفتعلة ، فالفنان الماهر الحبير بشئون المسرح يستطيع أن يشد الجمهور بازادته الى هذه الناحية أو تلك ، دون أن يحس هو نفسه أدنى احساس بما أثاره من انفعال . ولكن هذا على حد قول تولستوى انما هو مجرد « فن زائف » ، لو تمت ممارسته دون احساس ، كأنه مجرد جراب من الحيل والأحاييل التقنية . ذلك أن الفنان الأصيل يقال عنه انه مخلص قبل كل شيء ، فهو يعبر عن خبرته هو ، حاضرة كانت أم متذكرة . واذن فان معالجته تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي تقترحها التكنولوجيا الكلاسيكية الحديثة . فهو لا يبدأ عمله بالتفكير في كيف يؤثر في مشاهد قد يقع بين يديه . وانما هو يبدأ من الباطن ، من بصيرته الجوانية الخاصة ، التي يتصورها تصورا عقليا ثم يعبر عنها بعد ذلك في شكل قابل للايصال الى الناس . وسواء أحب الجمهور أو نصير الفنون ذلك أم كرهه ، فذلك أمر ضئيل الاعتبار .

ولكن أية معالجة أفضل ؟ وأيتها أكثر انتاجا للفن الجيد ؟ ذلك أمر لم يقطع فيه أحد البتة برأى حاسم . ويكاد يكون من المتعذر البت فيه مادام بين المعايير ذلك البون الشاسع من الخلاف حول أى الفنانين هم العظماء وأى الأعمال الفنية هي العظيمة حقا . وكما أن المناهج الكلاسيكية الحديثة عملت عملها بصورة لا بأس بها في فترة الكلاسيكية الحديثة فكذلك عملت المناهج الرومانتيكية بصورة لا بأس بها في الفترة الرومانتيكية . وربما كان في امكان فنان عظيم حقا أن يستعمل أحدهما أو كليهما . وقديما استطاع شيكسبير أن يستهوى ذوى البصيرة النافذة وأصحاب الرأي السقيم أيضا ، وبدون القدرة الخلاقة ، فان كلا من المنهجين غير معصوم ؟

ولكن مما لا ريب فيه أن الحملة التي شنتها الرومانتيكية فعلت الكثير في سبل نقض وتكذيب كل الفكرة الداعية الى بسط التكنولوجيا العلمية على الفنون .

واصطلحت الحركة الرومانتيكية اصطداما مباشرا بالحركة العقلانية الكلاسيكية الحديثة فيما كبه بليك Blake من تعليقات هامشية (ح - ١٨٠٨) على كتاب الأحاديث Discourses (١) لرينولدس - لقد قال الكلاسيكي : « ينبغي لنا أن نميز القدر الذي ينبغي أن يمنح للحماسة ، والقدر الذي يمنح للعقل ... متخذين كل حيلة حتى لا نفقد على أساس الإعجاب الضامض ، تلك الصلابة وذلك الصدق في المبدأ ، اللذين لا نستطيع اعمال العقل الا عليهما ، ولن تتمكن من مزاولة عمل ما الا مرتكبين اليهما . وهو مارد عليه بليك صاحب المذهب الرومانتيكي بقوله : « وما علاقة اعمال العقل في فن التصوير بالألوان ؟ » ، « والتعميم حماقة » والتخصيص هو امتياز الجدارة الوحيدة . » وردا على تأكيد رينولدس بأن « الحماسة المجردة لن تنقلك الا شوطا قصيرا » ، أجاب بليك بحرارة « الحماسة البحتة هي الكل في الكل ! وان فلسفة باكون قد خربت بريطانيا » ، ثم يقول فيما بعد « لو أن الفن كان تقديميا لحصلنا على عدد ضخم من المعالقة من طراز مايكلانجلو ورافائيل يعقب بعضهم بعضا ويدخل كل منهم تحمينات على ما عمله الآخر . ولكن الحال ليس كذلك . فالمبقرية تموت بموت صاحبها ولا تعود ثانية حتى يولد بها شخص آخر . »

والرومانتيكية باعتبارها انجازا وحركة تكرر ظهورها على مسرح التاريخ عدة مرات ، وكان ظهورها في الغالب في صورة هجوم صريح على القواعد الجامدة والافراط في التفكير . ففي الصين بدأ الارتكاز على المذهب الشكلي (الصوري) الكونفوشيوسي في زمن مبكر ، حوالى عهد

كونفوشيوس نفسه ، وكان ذلك فى تعاليم التاوية الأولى • ولم تكن حركة قصيرة الأجل وإنما كانت اتجاها وأسلوبا للحياة سائرا على الدوام جنباً الى جنب مع الكونفوشيوسية حتى القرن الحالى فى كل من الصين واليابان • واذ تقوت تلك الحركة باستمارتها بعض العناصر من البوذية منذ عهد أسرة وائى (Wei) ، فإنها كانت بمثابة عامل توازن كما كانت قوة تعمل على الإصلاح وتبعث الراحة فى النفس وتدعو الى التحرير أحيانا • وتتهيئ للأفراد من الفنانين ومدارس الفن ، فضلا عن العلماء والموظفين فى كل حقل من الحقول ، أن يستنبطوا ماشاءوا من تراكيب من تلك التعاليم الثلاثة جميعا •

وكما لاحظنا فى الفصل السابق ، فإن المذهب الروماتيكى المضاد للمقلانية يرتبط فى كثير من الأحوال بالمذهب البدائى ، أجل يرتبط بدعوة للعودة الى الأيام الخوالى يوم كان الناس يعيشون حياة أكثر بساطة وأوفر حرية ، دون الاضطرار الى اعمال الفكر أو مراعاة الكثير من الحيلة فى تصرفاتهم • والمعتقد أن الناس فى تلك الأيام لم يكونوا ملزمين باتباع هذا العدد الضخم من مبادئ الأخلاق وآداب السلوك ، ولا أن يرسوا الخطط ويتحايلوا فى قلق بالغ لتدبير أمور معاشهم فى مستوى الكفاف • وهذه الحالة المزاجية من التمرد واللهفة تجد أمامها الآن منفذا منتظما تسرب اليه ، هو الاجازات السنوية والرحلات الكثيرة الى الريف ، حيث يستطيع المرء الفرار من مسئوليات المدينة ، ويرتدى ثوبا قديما ويتسلى بصيد السمك • والعلماء الفنانون الصينيون الذين كانوا يرسمون المناظر البرية الريفية بروح تش آن Ch'an فى أواخر حكم أسرة سنج وأسرة يوان ، وجامعو اللوحات الذين قدروا أعمالهم حق قدرها ، كثيرا ما عبروا عن تلك الرغبات بكتابات شاعرية ينقشونها على اللوحات ذاتها ، وفى ظل الأباطرة المنفول ، أصبحت الحياة فى البلاط ومسئوليات الوظائف مرهقة للعدد الجلم من أهل الشمال ، مما دفعهم الى الفرار الى جنوب الصين ،

حيث كانوا يتمتعون بقسط أوفر من الحرية لمواصلة حياة الفن أو التأمل
فى ظل بيئة ساذجة .

ومما له دلالة أن القواعد واعمال الفكر تبدو مزعجة مضايقة فى
ذلك النوع من الحركات ، وهى حقيقة تدل على أنه بالنسبة لعدد كبير من
الأشخاص على الأقل ، لم تعد القواعد تعتبر وسيلة لبلوغ حياة طيبة ولا
فن جيد ، بل أشياء مهجورة بالية ومعقدة معوقة ، فيشعر المرء أن اعمال
الفكر ليس ممارسة متممة لجهازه العقلى ولا وسيلة لفهم ذى شأن أو
اكتشاف خطير ، بل محاولة شاقة مقلقة لا تنتهى ، شغلها الشاغل السعى وراء
أشياء تظهر فى النهاية أنها عديمة القيمة أو لا سبيل الى بلوغها ، محاولة لحل
مشاكل لا سبيل الى حلها . ومن هنا ينجى الاقتان البهيج بأى شئ يشر
المرء بأنه لن يدع له مجالا للتفكير والضجر ، ويتيح له فورا حياة مشرقة
زاهية فى استجمام هادى ، فالقواعد والعقل هما عامة سبب المتاعب ، يقول
عمر الخيام :

قد صنعت اليوم عرسا عجبا
لزوج يزدهينى طربا

مؤثرا تطلق عقلى المجذبا
لاحتضان الكأس صبا مغرما

بمروس ريقها يرى السقام*

على أن الشاعر يستخدم اعمال العقل بطريقة بالغة المهارة فى دفاعه
عن فلسفته الأبيقورية ، وهو ليس خلوا من تكنولوجيا خاصة به لاحتراز
الفردوس على الأرض . وهى تكنولوجيا تدعو الى حياة بسيطة ، ولكنها
تتضمن عدة أنواع من الفن : ديوان شعر وإبريق خمر ، وأنت الى
جوارى تطربيننى بأغانيك . وهكذا شأن بليك ، فعلى الرغم مما أظهر من

(*) نكلا عن ترجمة محمد السيام .

تفريع مطول على اعمال العقل ، فانه استخدم قدرا ضخما من العقل في تنظيمه لأساطيره المقددة .

والقواعد الخلقية والجمالية التي يتسرد عليها أصحاب المذهب الروماتيكى ، انما هى نوع من أنواع التكنولوجيا السابقة لمصر العلم ، فمن يتمردون عليها لا يريدون فى العادة أية تكنولوجيا على الاطلاق ، هم لا يريدون قواعد ، ولا اعمال مرهق للعقل ، ولا مبادئ أو سياسات تجريدية . على أنه لا بد أن يتجلى على طول المدى أن ذلك ضرب من المحال . فلا بد لانسان ما أن يفكر ويخطط ، اذ لا مندوحة من اتباع بعض الاجراءات العادية الخاصة بالصحة البدنية والتعاون الاجتماعى . ومن المفارقات المجيبة أن الحركة الداعية الى الفرار من القواعد واعمال العقل تؤدى بمضى الوقت الى مجموعة جديدة من القواعد والمناهج شبه العقلانية لبلوغ الغاية المرغوبة . ذلك أن العيش بلا هدف ولا تخطيط ، يتطلب جهدا متواصلا هادفا . ويفضى الجهد الى تكنولوجيا جديدة ، تكون فى أول الأمر أبسط قليلا من التكنولوجيا القديمة ، ثم تصبح رويدا رويدا أكثر تعقيدا وتقيدا داخل خطوطها الخاصة . الحق أنه يبدو أن الدافع الى التخطيط للفرد - أى استبطان سياسة للعمل تقوم على مبادئ عامة - شئ شديد التأصل فى الطبيعة البشرية بحيث لا يمكن قمعه بسهولة ، ويحس قادة الحركة بدافع قوى يحملهم على التبشير برسالتهم الى العالم ، أو على الأقل على شرح سلوكهم المستقل عن غيرهم لعدد قليل من المريدين . وسينبرى بين هؤلاء التلاميذ من يسأل الأستاذ تفسيرا لانتجائه : ما القيم التي ينشد ؟ وكيف ؟ وسوف يدون بعضهم الآخر اجاباته ان لم يفعل هو ذلك . ثم يحىء الحلف فيحاولون ايضاح المنهج أو تهذيبه ، ولا يمر وقت طويل حتى يتطور أسلوب نظامى نسقى ، هو نظام مدرسة من المدارس أو نحلة من النحل ، بكل ما لها من مبرر للوجود وأساس منطقي ، لا يلبث - اذا نفذ الى مدى معين - أن يفضى الى روتين قاتل والى الحاجة الى تمرد آخر .

ونحن نشهد في كتاب تعاليم « التاوية » بداية تكنولوجية غير ارادية من هذا النوع لشئون الحياة والفن ، قال لاوتزو : « ان الحكيم يشغل نفسه بالجمود عن كل عمل وينقل الى الناس التعليمات بغير ألفاظ . ويصل الى الفراغ الكامل ، ويحتفظ جاهدا بحالة سكون اشته ألا تنتهي ، فعدئذ لن تضي قيمة على ما لا تستطيع الحصول عليه من أشياء ، تعلم ألا تعلم تنقلب الى حالة فقدتها البشرية . دع الأشياء جميعا تتخذ سبلها الطبيعي ، ولا تدخل » (١) . « أسقط الحكمة ، وابذ المعرفة ، يستفد الناس أضعافا مضاعفة واهجر العلم ، تتج من كل أسي » (٢) « وقال تشوانج تزو (٣) « ابذ حوافز الهدف ، وجرد العقل من أنواع القلق » .

يقول كوماراسوامي : « ان مصادر مذهب تش آن زن* هندية من ناحية وتاوية من ناحية أخرى فان تهاليمه تنطوي على النشاط والنظام ، كما أن مبدأه هو عدم صحة المبادئ ، كما أن غايته هي الاستارة عن طريق الخبرة الفورية . وفن تش آن زن - ملتصقا بتحقيق الكائن القدسي في الانسان - ينتهج السبل لفتح عيني الانسان على جوهر روحى مماثل في عالم الطبيعة الخارج عن نفسه ويستطرد كوماراسوامي قائلا : « المؤمن بمذهب تش آن زن قد درب وفق مباحث في الأسلوب يبلغ من

(١) ل . جاييلز (ترجمة) The Sayings of Lao Tzu (لندن ١٩٠٤)

ص ٢٠ ٤٤ .

(٢) انظر ١ . والى في The Way of the Power: A Study of Tao Te Ching

(لندن ١٩٥٦) ص ١٦٦ ، ١٦٨ .

(٣) انظر Musings of A Chinese Mystic (اصدوره ل . جاييلز)

(لندن ١٩١١) ص ١٠٥ .

(*) ورد في تاريخ العالم ، لهامرتون ص ٦٢٩ مج ٤ (الترجمة العربية) تحت عنوان تقدم البوذية المطرد مانسه : « . . . وكان بودبراما من كهنة الهند والكائن الاول في الصين ، وكان من مبادئه ان الدين لا يؤخذ من بطون الكتب بل على الانسان ان يبحث عن البوذا في قلبه . وكان بين هذا المبدأ ويعرف باسم زن Zen وبين المبدأ التاوى أوجه شبه كثيرة (المراجع) .

شدة تفصيلها ووضوحها أنه يبدو أنه لا مجال بعد ذلك لعمل الشخصية.. ومع ذلك فإن الفورية أو التلقائية قد أمكن بلوغها على نحو يقارب الكمال في فن مذهب تشن آن زن أكثر مما في أى مكان آخر .

وثمة متحمس آخر لمذهب زن هو ألن واطس ، وهو على يقين من أن هذا المذهب لم ينحط بعد انقضاء ١٤٠٠ عام الى مراعاة شكلية للسنن ، وأن ميزانه ومعياره انما هو خبرة روحية لا يداخلها خطأ ، وأنه وجد سبيلا لينقل تعاليمه التي لا يمكن للمقل اطلاقا ابطال أهميتها بالتفسير . فالخبرة هي ساتورى Satori أو « الادراك المفاجيء » لصديق زن ، . فأما ال كوآن Koan وهو مشكلة شبيهة بالألفاظ ، يبنى الاجابة عنها بطريقة معينة هوائية أو خارجة عن الموضوع ، فهي « وسيلة لاختراق حاجز » ويقول واطس (١) : ان الكوان يهدف ، لا الى تدمير العقل بل الى ضبطه أو التفوق عليه . وثمة أسلوب آخر ، هو ضربة مفاجئة من عصا الأستاذ المعلم على رأس التلميذ أو ظهره .

على أن بعض المراقبين الغربيين أصبحوا بعد فحص أساليب مذهب زن والتحدث الى من يمارسونه ، غير موقنين تماما بمدى الأهمية الحقيقية للخبرات التي يتوصل اليها ، ولا بمدى تحرر الأساليب من الرتبة الحمقاء (٢) ، كما أنهم غير متأكدين من مدى « فورية وتلقائية » الأعمال الفنية التي تنتج تحت تأثير دافع من مذهب زن . وهناك آلاف من الهايكو Haiku (وهى مقطوعات شعرية قصيرة ، يدور معظمها حول الطبيعة في صور وأخيلة رمزية) ، جامدة تموزها الأصالة حيث جاءت في قالب واحد من حيث الشكل والمضى ، وثمة آلاف من رسوم الفرشاة للخيزران وغيره من الموضوعات المتواضع عليها ، وكلها شديدة التشابه .

(١) انظر The Spirit of Zen لندن ١٩٦٦ ، ص ٧٢ .

(٢) مثال ذلك ما كتبه آرثر كويستلر من قول معارضى لفلسفة زن اليابانية والبوذية الهندية في كتابه The Lotus and the Robot (ماكيلان ، نيويورك ١٩٦١) .

ويؤكد واطس أن أول أثر هام لزن على الفن الصيني يظهر في عصر أسرة تانج فيما رقبه « ووتاو تزو » ، وقد ضاعت كل لوحاته عدا واحدة مشكوكا في أمرها ، يقول ذلك المؤلف « انه يجمع بين « السكينة » و « الحيوية » وبين « أساس من الراحة التامة » . ثم يستطرد قائلا : ان روح التأوية والزن يوجد في أسلوب السومايى Somye اليابانى ، حيث توضع ضربات الفرشاة بسرعة وبغير رجوع ، أى بغير أدنى احتمال للإصلاح . (صص ١١١ - ١١٣) . وقد بذل واطس ودوت. سوزوكى، اللذان أسهما في الكتابة عن تعاليم زن جهدا كبيرا لنشر الاهتمام به بين الفنانين ومن يرشحون أنفسهم للفن من الأمريكيين . وعمد هؤلاء الى استخدام بعض أساليبه محرزين نجاحا اختلفت فيه الآراء ، جنبا الى جنب مع استخدامهم طرائق أخرى مضادة للعقلانية .

وحتى لو كانت دعاوى مذهبي الزن واليوجا في الحث على إنتاج الفن الجيد مبالغا فيها ، فإن هذه التكنولوجيات من الدوام والأهمية في محيط ثقافتهما بحيث تستحق دراسة دقيقة مقترنة بعقلية منفتحة . ولو سلمنا جدلا بأنهما أسهما بنصيب في بث الطمأنينة في النفس وتنمية غير ذلك من القيم ، فما من شك في أنهما تكنولوجيتان محكمتان ومرتبتان نسقيا بصورة لا بأس بها . الى حد ما ، تطويان على التخطيط المقصود الهادف والتابعات المنظمة للخطوات . على أن فلسفة زن تختلف عن اليوجا في بعض النواحي : فالأولى ، موجهة بالأكبر نحو الخبرة القوية والشعورية والفورية على حين تشد اليوجا فرارا تدريجيا من الاحساس والشهوات . ويقدر ما تعد كل منهما الفرار من سلسلة الميلاذات المتكررة الهدف الأعلى لها ، فانهما خارقتان للطبيعة ، ومن ثم فهما غير قابلتين للتحقيق الاختبارى العملي ، أما من حيث طبيعة وقيمة اسهامهما في الخلق الفنى ، فلا بد للمرء منا أن يسأل دائما عن أى العوامل الأخرى ساهم في نجاح أعظم النماذج ولماذا لم يكن المنهج كافيا بدرجة تكفل النجاح في جميع الحالات . فإن كان النجاح يتوقف قبل كل شيء على ما بين القدرات الفطرية من فروق

ظلت قيمة المنهج موضع الريبة ، كما هو الحال فى معظم مناهج التربية الفنية وطرائق الفنانين فى البلاد الغربية . ولا ريب أن بعض أتباع مذهب تش آن زن قد أنتجوا الجيد من الفن ، وكذلك فعل المسيحيون والمسلمون منهم ، وكذا أصحاب المذهب الرومانيكى والكلاسيكى الحديث . وجدير بنا فى كل حالة من هذه الحالات أن نصد الى البحث والتساؤل ، ليس فقط عن القوة التى تهيأت للاعتقاد أو التكنولوجيا حتى استطاعت تسمية الطاقة الخلاقة ، بل عن نوع الفن الذى أنتجته تلك القوة أيضا .

وثمة وظيفة قامت بها فلسفة زن ، هى فيما يقول كوينستر امداد الثقافة اليابانية بمنفذ تنطلق منه هربا من الضغط المفرط الذى تفرضه الواجبات التقليدية ، والتبعات الأدبية والالتزامات الحلقية بكل ما يصحبها من هيوم وقلق . وعقيدة تش آن زن ترتبط دون أدنى ريب بتطور عدة أساليب عظيمة فى تصوير المناظر الطبيعية فى الصين واليابان ، أساليب تعبر بطرق مختلفة عن حب للطبيعة واحساس بالاتحاد معها . خذ مثلا أسلوبين للتصوير هما « الحبر المنقذ » والسومامى ، فانهما وإن كانا فى الواقع نتيجة لممارسة طويلة وامتنال للقواعد ، ينبجسان فصلا فى إحياء العكس وبالتالي قد تثير من المشاهد احساسا بالحرية والتلقائية والنشاط العفوى . وربما جاز للفن الغربى الاستفادة من طريقة الشرق القائمة على طول المشاهدة والمزاولة وانماء حالة عقلية انسجامية قبل استخدام الوسيط، ثم الانطلاق الى عملية تنفيذ سريعة اندفاعية .

وبعض الطرائق اللاعقلانية لاثارة الابداع الفنى خارقة للطبيعة ، حيث تعتمد على الشنوات والصلوات والصيام ، وغير ذلك من ضروب الكشف الصارم على أمل بلوغ الالهام القدسى ، وتمتد الفن مجرد خطوة تتجه نحو المزيد من الخلاص . وبعضها الآخر أكثر أخذا بالمذهب الطيمى ، وتستخدم المخدرات والمسكرات ، كما هو الشأن فى حالة

كولريديج ودى كوينسى (الأفيون) وادجار آلن بو (الحمر) • وهناك مخدرات متنوعة كالأفيون والبهانج والمسكال والحشيش ، ظلت تستخدم قرونا عديدة لأغراض جثمانية وذهنية بأمل الوصول الى الاستتارة السميدة • وربما كان للتففس المنتظم أثر مماثل ، على أن النتائج من وجهة النظر الفنية مشكوك فيها على الدوام ، كما أن الثمن فى قيم أخرى هائل • وبدهى أن الخيال الحصب يمكن زيادة اثارته لفترة قصيرة بمثل هذه الوسائل • وكثيرا ما نظر الرومانتيكيون بعين العطف أو الاعجاب الى المرض والتذوذ الجسمى أو العقلى ، لا بوصف فقط الضعف هذه انحرافا عن الحالة السوية المملة فحسب ، ولكن بوصفها أيضا ملائمة لاطلاق الدوافع والأحلام اللاشعورية • وقد تناول الرومانتيكيون موضوعات المرض والجنون والسادية والانتحار(١) على أنها نوبة انفعال بافتتان عاطفى •

١١ - الاتجاهات المتغيرة نحو العلم فى مختلف الفنون •

وهناك اتجاهات ورائية أخرى فى التعاليم الرومانتيكية استحوذت على نحو أشد على الحياة العادية طيلة القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، محتفظة ببعض عناصر المذهب الطبيعى والكلاسيكية الحديثة لتكون توليفة أقوى • فلاحظ أن جوته الذى كان بطلاء فترم وفاوست الصغير طرازا للشباب الرومانتيكى فى بعض النواحي قد تحول من المذهب الرومانتيكى المتطرف الى الجمع بين الكلاسيكية والرومانتيكية فى توليفة واحدة • فعكف فاوست على الأعمال النافعة التقنية • والواقع أن جوته لم يفقد قط اهتمامه بالعلوم والتطور وعلم الأحياء ونظرية اللون • ووضع فاجنر النظريات حول شكل الفن التوليفى المعقد فى المستقبل ، بالاضافة الى ابتداء أمثلة عظيمة منه • وقد حاول كل من كولريديج وبو - وكلاهما من الحالمين الرومانتيكيين - حاولا أن يشحذا خيالهما ويثيرا نزواتهما بوساطة المنبهات

(١) انظر م • براز فى The Romantic Agony (لندن ١٩٢٢) •

الصناعية ، ولكن كليهما وضع عن الفن نظريات تبنى مع المبادئ العقلية .
وبدلاً من تجنب أعمال العقل عمد بو إلى ابتكار القصة البوليسية المصرية -
الغامضة الأسرار ، التي أساس الحكمة فيها هو حل المشكلات العملية حلاً
يسم عن ذكاء .

وكان القرن التاسع عشر وبواكير العشرين فترة تنوع وتغير وصراع
فى أساليب الفن ونظرياته . وقد ازدهر فى الفنون المذهب الطيىمى
والمذهب التجريبى العلمى الى جوار ما كان هناك من تدهور فى نهاية
القرن .

وقد انتش من جديد الاتجاه العلمى نحو الفنون لا فى شكل قواعد
كلاسيكية ، بل فى شكل دراسة موضوعية متفتحة ، ووصف يتميز بهاتين
السمتين أيضاً فيما كبه زولا من روايات ، قوامها الدراسات الاجتماعية ،
وفما رسم كوربيه من رسوم متمشية والطبيعة ، وفى النقد الاجتماعى
لدومير . وطور جول فرن (أول من تنبأ بالسمود الى القمر) القصة
العلمية مترعة بالحلماسة التكهنية بما تضمه الأيام من عجائب التكنولوجيا
وحول المهندس ايفل Eiffel برجه العظيم وهو فى حد ذاته امتصار
للتكنولوجيا الميكانيكية الى رمز لباريس الحديثة . وبدلاً من رفض العقل
والعلوم ، راح الكثيرون من الرواد الأوائل يرجعون بهذا العمل بوصفه
موضوعاً مثيراً فى الفنون وعونا للفنان . ومنذ عهد مونه الى سورا ، شرع
التأيريون والتقطييون (Pointillists) فى استخدام النظريات الفيزيائية
الحديثة فى الضوء واللون . واستخدم بعض مصورى القرن العشرين
أمثال لجه أشكالاً آلية ميكانيكية فى تصميم الزخارف . وراح المهندسون
المعماريون ومصمموا الأثاث يفكرون على أساس هياكل الفولاذ والزجاج
والأسمنت المسلح ، وعلى أساس المبدأ الوظيفى الاجتماعى والشكل العضوى
للبنى أو للأثاث بوصفها عناصر جمالية .

ومما يذكر ، أن كثيراً من الاتجاهات الجديدة فى مختلف الفنون ،
حتى فى الحالات التى أظهر فيها الفنان شيئاً من عدم الاكتران بالعلوم أو

العداء لها ، تمشت فى خط مستقيم مع اتجاهات العلوم الحديثة • والمبدأ
الوظيفى (الانتفاعى) ان هو الا اسم آخر يطلق على التكنولوجيا الذكية
فى الفنون • وكان ثمة اتجاهات أخرى مشتركة بين الفن والعلم تلخص
فيما يلى : (أ) الدينوية أو الواقعية ، (ب) التخصص فى طرز مختلفة من
الشكل والأثر السيكولوجى ، كما هو الشأن فى المستقبلية (ج) الاتجاه
التجريبي نحو الفن بوصفه حقلا ينبغي أن تمنح فيه أية مستحدثة جديدة
غير متفقة مع العرف فرصة عادلة للتجربة ، (د) السمة العالمية ، وتنطوى
على تكيف كبير من الأساليب الغربية والبدائية وتوليفها معا ، كما هو
الشأن فى موسيقى ديوسى ، وقصص كيلنج الشرقية والاستخدام التكميى
لفن التحت الزنجرى الأفريقى •

وظهر بين الفنون اتجاه أقوى من كل الاتجاهات يتصف بالتعاطف
مع العلوم والتكنولوجيا ، تجلى على الجملة فى الفنون التى تجمع بين
الوظائف الجمالية والنغمية كفن العمارة والأثاث • وهنا زادت الحاجة الى
الامام بقدر من الهندسة • وسرعان ما طورت هذه الفنون تكنولوجياتها
التراكمية على أساس الشكل والوظيفة والوسيلة والغاية • ولم تكن الغايات
مادية فحسب ، بل كانت أيضا سيكولوجية واجتماعية تشمل تهيئة الحالات
المزاجية والذهنية المرغوبة عن طريق الزخرفة الداخلية • وازدهرت
الروح العلمية أيضا فى أنواع معينة من نقد الفنون ، كما حدث من تطبيق
التحليل النفسى على الفنون • ومن المعلوم أن ذلك الاتجاه ازدهر فترة
قصيرة فيما استحدثه فخر من تجارب ممثلة على سيكولوجيا الفنون ،
وكذلك فى النظريات المتعلقة بتطور تاريخ الفنون • وقد لاحظ جورجى
كيس ، وهو فنان وكاتب يجيد الكتابة فى الفنون بمشهد التكنولوجيا بولاية
ماساشوتس أن : « الاعتقاد الواسع الانتشار بأن الفنون والعلوم تقيضان
على خط مستقيم يتأفان بالتبادل فى كل من الأهداف والمناهج والنتائج ...
ادعاء لا يتحمل الفحص الدقيق » ، وأضاف جورجى قوله : « لا شك أن

هذين النشاطين الخلاقيين يتبادلان الاعتماد احدهما على الآخر ، كما أن كلا منهما يحرز نموا أقوى متى غذاه الآخر (١) .

أما الفنون التي تبدى فيها أضعف ميل الى العلوم ، وتبدت فيها روح مضادة للعقلانية مقابل ذلك فى أقوى صورة ، فهى الفنون الجمالية البحتة الخالصة ، فنون الشعر والموسيقى والتصوير ، فهنا تبدو العلوم كأنها تمنح الفنان أصال عطاء ، سواء أكان ذلك فى مجال المساعدة التكنولوجية أم فى الأفكار والصور المقبولة من أجل المعالجة الفنية . وعلى العكس تماما ، حدث أنه بينما صور قلة من الفنانين الآلات ومداخل المصانع فى لوحاتهم ، زاد على نحو مطرد فى القرن العشرين عدد أولئك الفنانين الذين أخذوا ينظرون إليها نظرة عدائية بوصفها رموزا للميكنة القاتلة . وهنا يبدو أن طبيعة العلوم ومسيرها الذى لا يقاوم - أى ذلك الاتساع الكبير المقتن ذى الآثار البادية بكل مكان والقاهرة التى لا مفر منها - قد نفست من الفنانين عددا أكثر ممن اجتذبت وصرفت معهم كذلك نصراء الفن وتقاده ، فما أقبح عالما يحول فيه كل شئ - حتى الفنون نفسها - الى قوانين رياضية وروتينات أوتوماتيكية (٢) . هذا مادار بخاطرهم فراحوا ينادون : لتدعوا الفن على الأقل يقاوم أطول مدة ممكنة ويظل مختلفا قدر الامكان عن العلم فى مناهجه وتاجاته ، بل بلغ الأمر أن محاولة السيكولوجيين القيام بفحص دقيق فضولى لدراسة الفنان تحت المجهر ، أثارت سخط الشعارة التصويرية ايمى لورول التى ذاع صيتها فى العشرينات فراحته هى الأخرى تنادى :

(١) انظر مقال « الفن والعلوم » بمجلة (Art and Architecture) عدد

أكتوبر ١٩٥٦ ص ١٨ .

(٢) قالت هويتن عبر عن هذا الاتجاه فى «عندما استنمت الى الفلكى العالم » .
فيعد رؤية الأرقام والرسوم التوضيحية الخ ، « ما أسرع ما أصبحت بنير تمليل متعبا
قشيان ، حتى تمها لى وقد نهضت وانزلت نحو الخارج ان انطلق متجولا بمفردى ، فى
مواه الليل الغنى الرطب وأنا من حين الى حين ، انظر لوني فى صمت مطلق الى النجوم »
(Leaves of Grass).

فلتدعوا الفنان ينعم بشيء من السرية فى شئونه ولترفعوا أيديكم عن التدخل فيها اكراما لشاعره الحساسة ورؤاه الرقيقة (١) .

وقد كثرت فى الفن الرومانتيكى المتأخر ، الحملات على العلوم والميكنة بما فى ذلك الاعتقاد فى التطور والتقدم ، كما حدث مثلا فى مقالات بودلير . غير أن تلك الحملات تلقت قوة دافعة هائلة من الحريين المائتين الأولى والثانية والأزمة الاقتصادية الكبرى فى سنة ١٩٢٩ والسنوات التالية لها ، بما أعقبها من سباق التسلح والحرب الباردة . ورغم أنه كان من الخطأ فعلا القاء اللائمة فى مناب العالم على العلوم ، بدلا من نسبتها الى سوء استعمال المجتمع لتلك العلوم ، فانه أصبح من الأمور المألوفة جعل العلوم كبش فداء ، وتحول « القصص العلمى » نفسه ، من الأحلام الفاتنة عن « يوتوبيات » المستقبل الى مناظر قوامها الانسان الآلى والى الكبت والتدمير ، شأنه شأن ماسجله ألدوس هكسلى فى كتابه عالم جديد رائع Brave New World وجورج أورول فى قصته سنة ١٩٤٨ ، وطور بعض الفنانين البصريين عن وعى منهم رمزية تجسريدية أو شبه تجريدية لثورة ناجحة من العلوم والمقل وعصر الآلة ، كما هو ظاهر فى النزعة الصيانية المتمدة للشعر الدادى وفى ملصقات شوپترز التى تألف من قصاصات الصحف ونفايات أخرى ، وفى الفن على الطريقة البرانونية فى النقد Paranoiac عند دالى * .

وكان استخدام الديكتاتوريات الشيوعية والفاشية للفن وسيلة للدعاية

(١) الى السيد الذى اراد الاطلاع على المسودات الأولى لقصائدي اعتنا بما منه بالأبحاث السيكولوجية فى عمليات العقل الخلاق Selected Poems (يوسطن ١٩٢٨) ص ٧٢ .

(*) اضاف سلفادور دالى الى نظريات السيبريالية الفرويدية ، نظرية من عنده أطلق عليها « الطريقة البرانونية فى النقد » ولا يقصد دالى بالبرانونيا جنون الانطهاد أو التمزيب وهو المعنى المعروف للكلمة ولكن فكرة التملك وبخاصة الفكرة التى تملك للانسان وتجعله يمتنع بأن الأشياء غير الحقيقية ، حقيقة واقعة حول الفن الحديث ، تأليف ج . فلانجان ترجمة وتقديم كمال المزاح ص ٢٢٥ (المراجع) .

ونشر مذاهبها سببا في إثارة عداة الأحرار الغربيين الخاص نحو أى مدخل
تكنولوجى للفن ، ولو كان فى ذلك مساندة للديمقراطية والحرية . حتى
لقد ظهر أنه يكاد يكون من المستحيل الحصول من فنانى الغرب على
مساندة الأمم المتحدة واليونسكو وغير ذلك من المشروعات التالية . فأما
وضع السوفيت للفنانين فى ظل نظام صارم من أجل أغراض سياسية ،
فأمر لم ير له كثير من الأحرار الا بديلا واحدا : هو فصل الفن والفنانين
فصلا كاملا عن كل المشاغل والاهتمامات الفكرية والمبلية ، وكل اهتمام
بالاحتجاج أو الاصلاح الاجتماعى أو حتى التعبير عن الأهداف التالية .
وهنا انسحب كثير من المصورين التجريديين والسرياليين وتغلغلوا فى
العوالم الذاتية للرمزية الخاصة . وفى محاولتهم لتجنب كل تخطيط وكل
انشاء هادف ، ونموا المذهب الأوتوماتى وهو العمل الفورى الاندفاعى نحو
قماشة الرسم . وتتصل المصورون من أى اهتمام بارضاء الجمهور ، وان
ظلوا مع ذلك يعرضون أعمالهم ويبيعونها . وكلما زادت هذه الأعمال
غربة وانعدام شكل على نحو واضح ، زاد اقبال الجمهور بقيادة التقاد
الطليعين ، على التجمهر حولها لابداء اعجابها بها واقتنائها ، الأمر الذى
أثبت أن هذا النوع من الفن كان يشبع نوعا من حاجة الجمهور . ولعل
ذلك من أجل وهم خادع قصير الأجل بالفرار من مصيدة التكنولوجيا
المدمرة التى بدا أنها تطبق على كل انسان اطيافا قاتلا .

وقد أشرنا من قبل الى استمرار بدعة التمسك بالمذهب المثالى الألمانى
فى علم الجمال وفلسفة تاريخ الفنون ، على يد كتاب من أمثال كروتشى
وبوسانكيه وكولنجوود ، ان ذلك المذهب وقد احتفظ بمكائنه عالية فى
الدوائر الجامعية بكل من انجلترا وفرنسا وأمريكا حتى سنوات قريبة ،
عمل على منع انتشار طرائق الفكر العلمى سواء فى الفنون أو علم الجمال .
وتعاونت معه فى هذا الصدد أشكال أخرى للمذهب الخارق للطبيعة ، كما

يتجلى ذلك من كتاب « خداع التقدم The Illusion of Progress » من تأليف ر. بانج وهو قسيس انجليزى .

وهكذا يظهر أن عددا من الاتجاهات المتطرفة الاجتماعية والثقافية ، عملت مرة أخرى فى القرن العشرين على تعويق المحاولة الواقعية الطبيعية لاجتياح مدخل تكنولوجيا الى الفن وعلم الجمال . وفوق ذلك نزع هذه القوى الى تدعيم مافى الفنون وعلم الجمال من ايديولوجيات تناسب الواقعية الطبيعية والمذهب العقلانى العداء : وأعنى بذلك الروماتيكية المتطرفة والقوة المخارقة للطبيعة . وبينما تسود هذه القوى ، فان قدرة الفنون وعلم الجمال ، على أن تصبح تراكمية بصورة منتظمة كاللتكنولوجيا القديمة تنزع الى الانخفاض وتوجه طرائق التفكير والعمل البدائية ، الى الانتعاش مرة أخرى ، وبخاصة فى الفنون الممتازة « البحتة » ، الجمالية .

ولو نظرت الى مناهج تلكم الفنون فى الوقت الحاضر لوجدتها بدائية نسبيا بالمقارنة الى مناهج العلوم التطبيقية . (وتدل لفظة « بدائي » على شيء أقل تطورا بالغا ، ولكنه ليس بالضرورة أردأ ولا أحمق) فهى تماثل طرائق التفكير التى كانت تستخدم أثناء المراحل المبكرة للتكنولوجيا النفعية . وفى الأفكار السابقة لمصر العلم حول طبيعة العالم والانسان والتقنيات البدائية ، كما شهدنا ، كانت فى جميع الحقول خليطا من الواقعية والخيال والعقل والانفعال والتخطيط والدافع التزواتى ، والاستدلال الاختبارى العملى والرغبة فى الاعتقاد . وتخلت التقنيات النفعية رويدا رويدا عن طرائق التفكير البدائية بقبولها طرائق العلم ، غير أن التقنيات الجمالية قاومت هذا التحول بعد أن قامت بعدة محاولات فاشلة .

١٢ - الامتدادات الممكنة للعلم والتكنولوجيا فى حقل الفنون

أسلفنا اليك فى أقسام سابقة من هذا الكتاب ، أن العلم يعد قبل كل شيء طريقة للتفكير والعمل ، هو اتجاه نحو العالم وما به من ظواهر ،

وليس حقلا بعينه أو مجموعة من الحقول • ثم هو لا يقتصر على العلوم الدقيقة كالرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء • وقد أدخل في حقل بعد آخر ، مع شئ من الصعوبة والمقاومة في البداية عندما يلتقى بأنواع جديدة من الظواهر وعادات راسخة من التفكير البدائي • والعلم عندما يدخل في كل حقل جديد ، يحل بالتدريج محل طرائق التفكير التي هي أقدم •

ولا تختلف المناهج العلمية اختلافا تاما عن التفكير العادي ، ولكنها تشكل تطورا لقدرات الانسان الفطرية على التفكير الذكي • ويمكن للتفكير والسلوك أن يصبحا أكثر عقلانية ، وبذلك يتحركان في اتجاه العلم قبل أن يبلغا المرتبة العلمية الكاملة بزمن طويل •

وعندما تكون بعض أنواع الظواهر - كظواهرات الفن والخبرة الجمالية - بالغة التعقيد يصعب قياسها أو وصفها في قوانين محكمة الدقة ، فان اتخاذ بعض خطوات أولية نحو العلم قد يكون رغم ذلك ممكنا ونافعا فالنهج العلمي لا يقصر استخدامه على المفاهيم المقررة والاجراءات المحددة للعلوم الدقيقة القديمة ، وليس من الضروري أن امتداد النهج العلمي على نحو جزئي الى الفنون وعلم الجمال سوف يؤدي في بادئ الأمر الى أية زيادة في المقياس الكمي الدقيق أو التجارب العملية أو الاحصائيات • ذلك أن المقدرة على القياس والتنبؤ بالنتائج ومراجعتها وضبطها مع الدقة العددية انما هو بالحرى أمل غائي لكل علم جديد أكثر منه منهجا ليس الاستقاء عنه من سبيل • فان الاسراف في الاعتماد على محاولات القياس في المراحل الأولى لعلم جديد ، يكون عادة شيئا مبتسرا سابقا لأوانه ومخيبا للآمال ، حيث ان أهم نواحي الحقل الجديد لظواهرات لا يمكن قياسها مباشرة أو قل : اطلاقا • والتركيز على ما يمكن قياسه ربما انطوى على تأكيد على النواحي الهامشية قليلة الأهمية • وهناك في العادة حاجة ماسة وضرورة ملحة للقيام بعمل شاق في مسح الحقل ، وتصنيف الظواهرات تصنيفا اجماليا تقريبا وربطها بعضها ببعض ، وانتقاء ما يبدو أنه أبرز ملامحها

الميزة وأشدّها أهمية ، ووضع الفروض عما بينها جميعا من علاقات علمية أساسية متبادلة واختبارها • وثباتا فثباتا يصبح فى الامكان تصفية وتهذيب التقديرات الكمية التقرّيبية القائمة على • الزيادة أو النقصان ، الى مقاييس دقيقة • على أن هناك خطر خداع النفس فى الادعاء بأن ما توصل اليه الباحث هو صحيح دقيق أو دليل منطقي ، وان بدا له هذا الادعاء مقبولا فى ظاهره •

والحق أن زحف العلم الى حقل جديد لا يعتبر مجرد اخضاع الظواهر الجديدة لمفاهيم الظواهر القديمة وقوانينها وتفسيراتها السيئة • وسوف يكون بعض التداخل بين الحقول القديمة والجديدة واضحا جليا منذ البداية • فالأجسام الحية تخضع لقوانين الفيزياء ، وكذلك تفصل الأعمال الفنية • فادراك الفن عملية فسيولوجية وسيكولوجية معا ، والموسيقى تتكون من موجات صوتية ، ويمكن احداثها بتحريك شعرة من شعر ذيل الحصان أو عرقه على وتر من الأوتار ، ولكنها بطبيعة الحال أكثر من ذلك بكثير • ويلاحظ أن نواحي الحقل الجديدة التى يمكن وصفها بكفاية على أساس العلوم القديمة ، يتجلى فى النهاية عادة أنها نواح أقل أهمية وتميزا • ونكى يتيسر وصف النواحي التى هى أهم ودراستها ، ينبغى كشف مصطلحات جديدة تنطوى على ما يأتى :

(أ) شئ من نقل المفاهيم من العلوم القديمة •

(ب) بعض المفاهيم السابقة لمصر المسلم التى جرى العرف على استخدامها فى بحث الحقل الجديد •

(ج) بعض مصطلحات تقنية تصاغ حديثا لهذا الغرض ، وهنا تنزع أهمية النوع الثالث الى الزيادة ، اذ تحل هذه المصطلحات محل المصطلحات القديمة منها والتى يتضح أنها غامضة أو مضللة •

وقد اضطر العلم لدى دخوله كل حقل جديد الى أن يغير ويطور

مناهج جديدة تكيف مع ما يصادفه من ظاهرات ، ومع مختلف الرغبات الاجتماعية الرامية الى التحكم فيها وضبطها . وقد وجد فرويد أن مناهج طب النفس وعلم نفس القرن التاسع عشر عاجزة وغير كافية لمعالجة ظاهرة الرمزية اللاشعورية في الأحلام والفن والمصاب . فكان لزاما عليه أن يكتشف مناهج جديدة ، وكان أن فعل ذلك بروح علمية صحيحة، قوامها الملاحظة ، ووضع الفروض والتحكم . فلا بد للعلم ليكون واقيا في تناول ظواهر الفن وعلم الجمال ، أن يكشف عن طرائق أكثر حساسية وتمقيدا مما استخدمه حتى اليوم .

على أن نمو المناهج العلمية في حقل جديد لا يدل على أن جميع من يعملون في ذلك الحقل يستخدمون تلك المناهج . فان الزراعة وتربية الحيوان أصبحتا على البجالة علمية أكثر ، ولكن ليس جميع الفلاحين ومربي الحيوان من العلماء . فان بعضهم يستطيع استخدام الوسائل العلمية المساعدة ، سواء فهمها فهما تاما أم لم يفهمها ، كما أن بعضهم الآخر لا يستطيع لها استخداما .

ولسنا نجد هنا خطرا يهدد الفن وامكان « غزو » العلوم له أو « استيلائها » عليه ، أو اجبار الفنانين على اتباع المناهج العلمية غير المحيية الى نفوسهم . ومهما يكن من شيء ، فلو حدث هذا ، فلن يكون مرده الا السياسات والضغوط الاجتماعية الخارجية ، لا العلوم أو التكنولوجيا في حد ذاتها . وغنى عن البيان أن الديمقراطية الليبرالية تستطيع استخدام الفنون وما حولها من معرفة علمية لمصلحتها الخاصة ومصلحة التقدم الفني الحر على نطاق عالمي ان هي شئت فعل ذلك . فان استخدام فنان في مجتمع حر العلوم والتكنولوجيا ، فيكون ذلك لأنه يجدهما نافعتين له في أن يخلق ويبدع ماشاء له هوام ابداعه .

ولن يتضمن المزيد من استخدام المناهج العلمية في الفنون وفي التفكير حول الفنون ، أن الأعمال الفنية في حد ذاتها تصبح أكثر علمية

أو عقلانية أو واقعية طبيعية من حيث الشكل أو المستوى • ولن يكون أسلوبها بالضرورة هندسيا أو كلاسيكيا • ويقدر ما تكون لطرز الفنون الرومانتيكية والديونيسية وغيرها من الطرز غير الكلاسيكية قيمتها الخاصة، يمكن توجيه التكنولوجيا نحو بلوغها •

وسوف يتطلب ابداع الفنون وأداؤها دوما - أو في بعض الأحيان - مناهج تختلف اختلافا بالغا عن مناهج العلوم : مناهج أقل عقلانية وتخطيطا وأكثر خيالا وانفعالا، ولن يحاول الاستخدام الذكي للعلم هنا احلال مناهجه العلمية حيث تكون تلك المناهج أقل ملاءمة ، ولكنه سيأخذ عن كيف يمكن جعل المناهج المستخدمة فعلا في الفن أشد فعالية في بلوغ الأهداف المرغوبة منها •

وتختلف الآراء حول مدى ما يلزم ابتداع الفن من تفكير غير عقلاني أو لا عقلاني* • أما فيما يتعلق بإمكان وكيفية انتاج الاتجاهات الانفعالية المناسبة أنتاجا مصطنعا ، فإن هناك تاريخا طويلا من الجهود السابقة ، يبدأ من زن الى صيغة (الأفيون والماريوانا ^(١)) وان لم توجد الا القليل من المعرفة المحققة علميا • ولعل بحث تلك المسألة جدير بأن يكون أحد أهداف التكنولوجيا الجمالية • ويلاحظ أن الدوس هكسلي الذي يجمع بين الاتجاهات الصوفية والفنية والعلمية ، قد كتب وأجرى التجارب حول الآثار السيكولوجية لأنواع معينة من العقاقير في تنبيه الأخيلة البصرية • فقد أعطيت بعض العقاقير التي تستخدم الآن في الطب النفسي الى أشخاص أسوياء ، فأدت الى آثار تماثل الإصابة بالذهان (Psychosis) أي الاضطراب

(*) ان غير العقلاني Irrational هو ملا يستقيم مع العقل • فاما اللاعقلاني Nonrational فهو ملا تستطيع الحكم : هل هو عقلاني أو غير عقلاني (عن فاموس علم النفس J. Drever) (المترجم)

(١) عن تباطى موسيقى الجاز المعاصرين للمخددرات • انظر مقال ك • آل سوب • (الجاز والمخددرات) بمجلة (Encounter) مجلد ٢٦ ، عدد ٦ - (يونية ١٩٦١) • ص ص ٥٤ - ٥٨ •

العقلى • ولعل هناك طريقة أفضل من زن أو العقاقير للوصول الى الحالات العقلية المطلوبة والى النتائج الفنية المرغوبة •

والمذهب التاوى قد يبدو من حيث المبدأ أنه يعنى ترك الطبيعة تجري مجراها ، بدلا من محاولة اتمام الأشياء بطريقة صناعية ، ولكن الواقع العملى أن البشرية (وبخاصة ببلاد الغرب) أصرت على البحث عن طرائق أفضل لاحتراز ما تشاء ، فى كل من الفن وغيره من المجالات • فإن كان ما نبغيه من الفن هو « اللسة الشخصية » ، واذا كنا نفقدها عن طسريق المكنة المكنة ، فإن على التكنولوجيا أن تحلل تلك القبة بطريقة تجريبية أكثر ، وأن تسأل عن خير الطرق لتحقيقها فى مجتمع عصرى صناعى •

ومن المداخل الممكنة الى التكنولوجيا فى الفنون ، هو السؤال عن المشاكل التى تواجه الفنان فى هذا العصر ، وكيف يمكن حلها ، نظريا على الأقل • والفنانون على بينة من بعضها كما أن لديهم احساسا قويا بما ينبغى فعله ، على أن هذه ليست بالضرورة أبعد المشاكل مدى • ولا بد من المزيد من الأبحاث حول ما يريد مختلف أنواع الفنانين انجازها فعلا ، وما الذى تريده مختلف قطاعات الجمهور من الأعمال الفنية ، وما الذى يقف حجر عثرة فى سبيل هذه المنتجات •

وبعض مشكلات الفنان - وهى تلك التى يشعر بها عادة شعورا بالفا من مشكلات خارجية - تتصل بوضعه الاقتصادى والاجتماعى والمهنى ، وبالرعاية التى يلقاها أى المناصرة العامة والخاصة لعمله ، وبالإعانات التى يتلقاها لتعليمه وأسفاره والمواد اللازمة له ، والفراغ المهيأ لإنتاجه عمله الخلاق بغير الحاجة الى بيع أعماله فورا فى السوق العادية ، وتتصل هذه المشكلات أيضا بحريته فى الخلق والابداع والتعبير عن نفسه حسبما يهوى دون رقابة أو ارغام لا مبرر لهما من الدولة أو الكنيسة أو جماعات الضغط • ومن المشكلات التى تتكرر تلك الخاصة بكيفية مساندة الجمهور أو الجماعة للفنون دون اللجوء الى تنظيم صارم أو ضغط من شأنه أن يلزم الفنان بأن

يتطابق والذوق الرسمى ، وهى - لا جرم - مشاكل متعددة الجوانب ، لا تتضمن فحسب مسائل جمالية وخلقية ، بل تنطوى أيضا على مسائل اقتصادية وسياسية ونظامية (Institutional) وعلى الرغم من انتشار الخلاف حول الغايات والوسائل ، فإن فى إمكان العلاج الموضوعى التكنولوجى اكتشاف مجالات الاتفاق الجوهرى لبلوغ الأهداف التى يقرها الجميع دون المساوىء التى تثير الخوف .

على أن للفنان بعد هذا مشكلات تمتاز بأنها باطنية وذاتية وشخصية بدرجة أكبر ، وهى مشاكل تتصل برغباته وعملياته العقلية . على أن هذه لا يمكن فصلها فصلا تاما عن مشكلات علاقاته مع غيره من الأفراد ومع المجتمع ككل ، ولكنها تشمل حياته الروحية ولا يمكن حلها حلا تاما بتغيير بيئته .

وبفض النظر عن مسألة ما ينبغى له أن يحاول عمله (وهى مسألة لا تستطيع التكنولوجيا البت فيها) ، تبقى هناك مسائل معينة تتعلق بالواقع . فما الذى يتبنى الفنانون فعله أكثر من أى شئ آخر ؟ وإلى أى حد يهدفون فعلا إلى التأثير فى أى مشاهد ، واقعا كان أم مثاليا ؟ وهل هناك نوع من التدريب العقلى يستطيع تقديم العمون فى تحريك وتحرير وتركيز جميع قوى الفرد الخلاقة والمضى بها نحو غاية واحدة ؟ وكيف يستطيع الفرد تجنب الشعور الذاتى القوى واسقاط نفسه * برمتها على العمل الذى يقوم به ، أى الهدف المثالى ؟

لا شك أن مثل هذه الأسئلة تعد شيئا جوهريا لأية تكنولوجيا للفن ، سواء أكانت المعالجة عقلانية أم عكس ذلك . فالتكنولوجيا إنما تفكر بلغة الوسائل والغايات . فإذا نحن لم نستطع أن نوضح إلى حد ما الغاية التى نشخص إليها ، فلن نستطيع مطالبة التكنولوجيا بإمدادنا بوسائل توصلنا

(*) الاسقاط فى علم النفس الحديث : هو أن يفسر المرء المواقف والأحداث بأن يستشف فيها خبراته ووجداناته (عن قاموس دريفر لعلم النفس) (المترجم)

البيها • والواقع أن التكنولوجيا الكلاسيكية الحديثة ، بما لها من عقيدة عن العناصر الفعالة التي تحفز المرء الى العمل ، تصورت المشكلة بطريقة بالغة الضيق والصلابة على أساس وسائل محددة للتعبير عن انفعالات معينة ولا تاريتها • فان فكرت تكنولوجيا عصرية على أساس أهداف أكثر تنوعا ، وجب أن تكون وسائلها بالتبعية قابلة للتغير ، على أنه ينبغي أن تكون هناك على الأقل علاقة مرنة تربط بينهما • وكثيرا ما تتوافر لفن زماننا ثروة ضخمة من الوسائل ، أى من الأدوات والطرائق والمعرفة بالأساليب - دون أن تكون لديه فكرة واضحة عما يستطيع أن يفعله بها • فعندئذ تصبح التجربة مجردة من الهدف ، فهي عندئذ رمية في الظلام • وكثيرا ما يكون النقد أيضا تائها في غياهب الظلمات حول نجاح التجربة هل تم أم لم يتم • ومن ثم ليس هناك تراكم يذكر من الحكمة •

فهل يستطيع أى نوع من أنواع التكنولوجيا مساعدة المرء على الحصول على أفكار أصيلة وهامة في محيط الفنون أو غيرها من المجالات ؟ الجواب بالنفي هو الراجح • • فان امتلاك أفكار جديدة ، يكون في الغالب نتيجة للقدرة الفطرية والخبرة العامة في الحياة ، فهو أمر لا يمكن اخضاعه لأي أسلوب سيكولوجي بسيط •

ومع أن لكل فرد أفكارا من نوع ما ، فان قلة قليلة فقط هي التي تمتلك أفكارا يمكن أن يعترف بها الخلف ، ويعدّها شيئا جديدا وهاما • على أنه من الممكن القول بأن هناك طريقتين أو ربما ثلاث طرق لمعالجة المشكلة • وأولها وأبسطها أيضا ، هو عدم القيام بأي شيء سوى الانتظار على أمل الحصول على الهام من مصدر باطني أو خارجي • وهذه من حيث المبدأ ، هي طريقة تاو ، أى طريقة اللاعمل أى الانسياب مع التيار وترك الطبيعة تمضي في مجراها • وهي طريقة تعمل عملها على أحسن وجه لدى بعض المبالغة ، فان عقولهم يتابع لا ينضب معينها من الأفكار العظيمة ، تغل وتنفور بغير جهد واضح يبدو عليها • على أن كثيرين آخرين حاولوا

ذلك ، فأصبحتهم خيبة الأمل لقصور الوحي عن الهبوط عليهم . ذلك أن «عروس» الالهام* متمنعة ولا بد من استرضائها اجتلابا لودها . وتمخضت هذه الحاجة عن نوعين من التكنولوجيا : هما العقلانية والرومانتيكية . وهما وإن كانتا من الناحية النظرية متضادتين إلا أنهما تكمل أحدهما الأخرى من بعض النواحي . وفي الامكان تنبئة كل منهما من الناحية العلمية .

١٣ - المداخل الرومانتيكية والعقلانية الحديثة للتكنولوجيا الفنية

إن الرومانتيكية لا تعنى فى كثير من الأحوال بمستويات العقل الشمورية الظاهرية ، بل بمستويات وأحلام اليقظة اللاشمورية وشبه الشمورية . وهى تبحث عن اندفاع مفاجئ من الخلف ، لا يجيد فهمه تماما من يحس به . وهى تترع فى مضمار الثقافة الاجتماعية والروايات التاريخية الماثورة والتقاليد الى التنقيب فى سجلات وبقايا الرغبات والانفعالات البدائية غير المهذبة ، كما هو الشأن فى الخرافات والأساطير القديمة والخزعبلات الريفية وحكايات الأسرار الخفية والسحر ودنيا الشياطين ، فكل شئ فى الموسيقى أو الكلمات أو الأشكال المرئية يستطيع ابتعاد هذا العالم القديم ، عالم فجر التاريخ ، الذى يمثل الخيال ، يلقي كل ترحاب . وغنى عن البيان ، أن شيئا كثيرا من هذا النوع من المادة يمكن العثور عليه مثلما عثر عليه كوليريدج فى كتب عجيبة تتحدث عن المعتقدات التقليدية القديمة والأسفار النائية ، وجمعها بعد جزءا من « تجمع الماء فى ينبوع » ، ولا بد من القيام به بطريقة يقظة مقترنة بالفهم تماما ، ولكن كيف يستطيع المرء عندئذ أن يقوم بالخطوة الضرورية ، ألا وهى الومضة الخلاقة التى تفسر العناصر المتقاة من جميع خبرة المرء الماضية فى داخل الصورة الدفينة الخصبة الخاصة بعمل فنى جديد ؟ وقد رأينا أن اجابة الفنان نافذ الصبر هى محاولة استنارة خياله بوسيلة صناعية مساعدة كالمقاير المخدرة أو الزهد

(*) هى إحدى الربيات التسع (Muses) اللواتى يرعىن الفناء والشعر والعلوم والفنون (فى البيولوجيا اليونانية)
(المترجم)

أو الصلاة أو منهج زن أو اليوجا . فهل تؤدي مثل هذه الطرق الى نتيجة مشرة ؟ واضح انها تفعل ذلك الى حد محدود ، ولكن في حالات معينة فقط ، حيث يكون لدى الفنان بالفعل حياة خيالية خصبة ، ويكون ذلك الى أجل محدود فقط وبشمن باهظ في الصحة والتوافق الاجتماعي ، على أن الروماتيكين لا يحاولون بحث المسألة بطريقة نسقية منظمة ، وهنا أيضا يكون مرد ذلك معارضتهم للعلوم وللعقلانية في الفنون .

وربما كان لبعض الأمراض والحالات الباثولوجية أيضا القدرة ، كما اعتقد توماس مان ، على إثارة الخيال الخلاق . ولا شك أن أمراض الصرع والدرن وجميع أنواع المصاب والذهان الكثيرة المدد تجيز لنا أن ندرسها من زاوية النظرة هذه ، لنرى هل تعود على المريض بمثل تلك الآثار، وإذا كان الحال كذلك ، فهل يمكن فصل العوامل النافعة في تلك الأمراض عن العناصر الباثولوجية (المرضية) والضارة ؟

وقد يامت جميع محاولات الفنانين الغربيين لتنمية الكتابة والتصوير الأوتوماتيكين بما يشبه الاخفاق حتى الآن ، اذ لم يكن لها قيمة واضحة تذكر . وكذلك شأن المحاولات التي بذلت في سبيل استغلال المسرء للاشعور التماسا لمادة نمينة من الأحلام . والفالب أن تربط مثل تلك المحاولات في الثقافة الغربية بنزعة ذاتية أنانية بالغة الشعور بالذات ، هي رغبة في تعبير الفرد عن شخصيته وإثبات أصالته . على أن محض افراغ الاحساسات والأوهام الباطنية ليس من الضروري أن يكون شيئا عظيم القيمة لدى الغير ، فان مثل تلك الطرائق تفتقر الى الاحساس بالهداية الخزقة للطبيعة ، تلك الهداية التي ألهمت المتصوفة الدينيين من شرقيين ومسيحيين بشعور بالأهمية التسمائية للفن . والمتصوف المضاد للعقلانية (كالقديس بولس مثلا) حين يثور على المنطق لا يقتصر فقط على إبراز ذاتيته الصغيرة، وانما هو يتحالف مع شيء يحس أنه أعظم كثيرا من ذاته ، وتحوم الشكوك حول مقدار التكنولوجيا الشرقية أو الوسيطة الذي يمكن استخدامه

استخداما مجزيا على يد عالم التاريخ الطبيعي القريب ، بفرض النظر عن العقيدة الدينية التي كانت مرتبطة بها أصلا .

وفي الوقت الحاضر ، ليس للمدخل العقلاني ، وهو يطمح نحو بلوغ الوضع العلمي ، أية وسائل مساعدة ولا مناهج محددة . يقدمها للفنان في أثناء هذا الدور الحاسم لعمله . ولم يستعمل الا في القليل النادر في السنوات الأخيرة ، وان تهيأ لبعض العلوم المتلازمة كالطب والطب العقلي والتحليل النفسي وعلم الأقربازين حشد قدر عظيم من المعرفة الوثيقة الصلة بالموضوع . والذي استطاعت العلوم فعله هو مواصلة الأبحاث الاختبارية العملية Empirical والتجريبية Experimental في علم النفس الجمالي مع الإشارة بوجه خاص الى الخيال الخلاق وطرائق الفن . وحتى لو أن الفنانين أنفسهم لا يريدون في الوقت الحاضر هذا النوع من الأبحاث أو لا يشرعون في العمل به ، فإن المجال مفتوح أمام علم الجمال البحث والتطبيق لمواصلة العمل فيه من أجل المعرفة ومن أجل الفائدة المحتملة مستقبلا - ويحق للفنان أن يسأل عما اذا كانت هناك وسائل أفضل من المستخدمة من قبل لاثارة الخيال في الطرق المرغوبة ، وعما اذا كان في الامكان استخدام عناصر معينة في التكنولوجيات القديمة تكون أكثر نفعا وخالية من كل نتائجها الضارة .

ولن تقتصر التكنولوجيا العقلانية على دراسة مناهج الفنانين الروماتيكين والسؤال عن الطريقة التي يمكن بها تهذيبها وتحسينها . بل انها ستدرس أنماط العملية الخلاقة المدركة والمخططة على نحو أكثر وضوحا ، كما جرى استخدامها في الماضي وكما يجري في الحاضر ، وسوف تتساءل عن كيفية مساعدة هذه أيضا أو تحسينها بوصفها وسائل تنفض الى غايات .

وئمة طراز مشترك للعملية الفنية يستحق البحث وهو يشبه التأمل الذكي في أي حقل من الحقول . وهو ينطوي على محاولة لتحليل المشكلة

التي تواجه المرء على أساس الأهداف العامة والحاجات والموارد والأحوال العامة (مثل ما يحدث في تخطيط نصب تذكاري أو مسرح أو دار أوبرا تسع لعدد قليل من المشاهير) ، وعندئذ يمضي المرء في سبيل استعراض عدد من الحلول الممكنة وانتخاب قلة منها تبشر بنجاحها ، وهذا يتضمن في العادة تذكر الأعمال الفنية السابقة التي صنعت لحل مشكلة من هذا القبيل تقريرا وتقويمها . وفي الامكان انتقاء العناصر من بين هذه واعادة تنظيمها مضافا اليها عناصر أحدث ، بقصد تكوين فكرة أصيلة عن العمل المقصود . ثم تختبر تلك الفكرة عمليا في البيئة وتنقح أولا بأول أثناء مضيا في العمل . ولا يخفى أن كثيرا من الأعمال الفنية تصنع بهذه الطريقة . وهي تتطلب تخطيطا بالغا وكدحا هائلا بحيث لا تناسب الروماتيكى المتطرف . بيد أن طريقتي المعالجة يمكن الجمع بينهما الى حد ما أو استخدامهما في أوقات مختلفة . والمنهج العقلاني يمكن تطويره الى منهج تربوي فضلا عن آخر للإنتاج الفني . وفي الامكان منح الفنان المساعدة المادية على هذا الأساس بتيسير اطلاعه المباشر على الأعمال الفنية بكل وسائلها وأنماطها وطرزها ، بالإضافة الى ما عقد حولها من تعليقات . على أنه لا يمكن بطبيعة الحال أن يكون هناك بهذا المنهج أو ذاك أى ضمان بأن النتائج التي سيتوصل اليها ستكون أصيلة أو هامة . فان ذلك شئ يتوقف أيضا على عوامل متغيرة ليست في متناول التكنولوجيا في الوقت الحاضر .

١٤ - مختلف أنواع الفنانين والعمليات الخلاقة

ترى الى أى حد يمكن أن يكون هذا النوع من العون التقني مقبولا لدى الفنان ، هنا أيضا يتوقف الأمر كله على نوع الفنان وطرزه . فان الفنانين أشد تنوعا مما يعتقد الناس عادة ، وان بعضهم قد يرحب به أكثر من غيره ، وقد بولغ في تبسيط المناقشة السابقة بمفاهيم تعوزها الأصالة : فمن المفاهيم التي لا تزال شائعة مفاهيم « الفنان » و « العملية الخلاقة » كـ « كفيض » لرجل العلم ، والمناهج العلمية ، وهناك صورة شمية عن الفنان أنه ذلك الروماتيكى الشاحب الحالم المنزول في غرفته الملوية الحفيرة

المنكب على عمله فى ضوء شمعة على جناحي الهام خفى هبط عليه • فأما العالم فيصوره الناس أنه رجل واقفى يرتدى سترة بيضاء ، يعالج مفاتيح الأجهزة وأتابيب الاختبار فى المعمل أو يحنط على أزرار عقل الكتروني ضخم • وهناك بطبيعة الحال ، أنواع مختلفة كثيرة من العلماء ومن الأشخاص الذين يستخدمون المستحدثات العلمية ، ومنهم - كعلماء الطب النفسى والعلمين مثلا - من يعالجون النفس البشرية وظواهراتها الدقيقة الخفية والمقدمة التركيب بدرجة لا حد لها ، وهم لا يعملون كلية بالمنطق أو الصنع الرياضية • ولهم ومضات من الالهام وليسوا مجردين تماما من العاطفة • والمبقرية الفردية لها شأن كبير فى المعلوم وفى الفنون على السواء ، وإن كان العلماء فى جملتهم أكثر تعاونا •

وهناك أيضا أنواع كثيرة من الفنانين ، ومن العمليات الخلاقة • إذ لا يخفى أن الحقل الكلى للفنون يحتوى على عدد ضخم من الحرف اذا نحن لم نقصره على المصورين والمثاليين والشعراء والملحنين ، بل أضفنا اليهم غيرهم ممن يسهمون فى انتاج الفن • وعندئذ ينبغى أن يشمل أرباب الحرف ومهرة الصناع الذين يتولون تنفيذ تصميمات الغير كما يشمل القائمين بالأداء ، ومن هؤلاء الممثلون وعازفو البيانو ورؤساء الأوركسترات ومتججو الأفلام ومديروها ، والناشرون والمحرون وتجار منتجات الفنون والمهندسون والمصورون فى الاذاعة والتلفزيون والأفلام • فأما أى هؤلاء يعد من «الفنانين» وإلى أى مدى ، فأمر تترك الرد عليه لعلم دلالات الألفاظ وتطورها • على أن من الواضح أن المهن والمناهج المستخدمة وفى الحقل الكلى لانتاج الفنون وأدائها وتنفيذها وتوزيعها شديدة التنوع والاختلاف • والفروض أن المؤلفين والملحنين والمصورين والمثاليين ومهندسى العمارة والمصممين ، هم من أعظمهم خلقا وابداعا ، وإن لم يتسموا جميعا بالأصالة • الحقبة ، وفى كثير من الأحوال يسهم الناس الذين يعملون فى فروع الفن الأخرى بأفكار أصيلة ، وبعض الفنانين الابداعيين يشتغلون بمفردهم فى استديو أو مكتب ، وبعضهم يسهم بانتاجه من القصص أو الصور أو

التصميمات بنية انتاج أوسع وتوزيع أروع ، وبعضهم يعملون مباشرة في
هيئات كبيرة يتعاونون فيها مع المهندسين ومع غيرهم ممن يفترض أنهم غير
فنانين .

هذا وتختلف الشخصيات والعمليات العقلية اختلافا جسيما من فن الى
آخر ، ويمكن القول بصفة عامة بأن العاملين في الفنون النافعة مثل المصارعة
والأثاث والخزف والمنسوجات ، يعملون الى تأييد التكنولوجيا العلمية أكثر
ممن يعملون في حقل الفنون الجمالية المحضة . فاما من يعملون في الفنون
الجماعية والتعاونية كالسينما والتلفزيون فيجتاحون الى تلك الناحية أكثر
من الفنانين المنفردين . وحتى لو أنهم لم يفهموا تفاصيل العلوم التطبيقية ،
فإنهم يدركون كم يمكن أن تكون نافعة ، ويتعلمون كيف يتعاملون مع
فنيين اخصائيين بالدقائق التقنية ، فهناك فعلا في هذه الحقول ، رابطة وثيقة
الى حد ما بين الفن والعلم . والواقع أن الفن تحول فعلا بصفة جزئية
بفضل المؤثرات العلمية .

وليس لهذا أدنى علاقة بأسلوب الأعمال المنتجة أو طريقة تمييزها .
فأنت تعلم أن استديو الانتاج السينمائي على استعداد لانتاج فيلم رومانتيكي
في صورة فيلم كلاسيكي حديث ، ولعل ذلك راجع بصفة خاصة الى اقبال
الجمهور على هذا النوع من الفيلم . أجل يستطيع مهندس معماري من
أهل المدن أن يصمم كوخا له سقف من القش حوله حديقة فائقة تمشي
مع أروع التقاليد الروماتيكية ، على أن من يتصدى لتصميم مباني المدن
في أيامنا هذه ينبغي أن يكون على علم الى حد ما بمختلف التكنولوجيات،
مثل استخدام الصلب ووسائل التدفئة والاضاءة ، أو أن يعمل مع متخصصين
ممن يعلمون هذه الأمور . ولا بد للنواحي المرئية لعملة من التكملة
الوثيق مع النواحي التركيبية والوظيفية . فهو يضع بيانا بالوظائف ، ثم
يكيف التصميم وفقها . ومن جهة أخرى ، في وسع التأثير أو الحالمة المنزل
والذي لا يكب الا على التعبير الانفعالي ، الانطلاق بسهولة أكثر في الشعر
أو التصوير أو الموسيقى الجادة .

وحتى في هذا المجال ليس النمط الرومانيكي من الفنان دائما شاملا..
وقد أسلفنا اليك أن بعض المنزليين من المصورين مثل سورات Saurat
يستخدمون المعارف العلمية بكل حرص وعناية ، ويخططون أعمالهم بالغ
الدقة . وفي المجتمع العصري المنفتح الذي يعيش فيه الأفراد أحرارا نسيا
في متابعة ميولهم ، يحتمل أن يجتذب كل فن رئيسي طرزا متنوعة من
الشخصيات ، منها ما هو قادر على التخطيط والتحليل ، ومنها ما هو على
عكس ذلك . وهذا شيء حقيقي مهما يكن الطراز الغالب والايديولوجية
السائدة . وكما أوضح فوسيون ، فإن الفنانين الذين لديهم ضرب معين
من الميل الفطري يحسون بنوع من صلة القربى بغيرهم من الفنانين من
نفس الطراز عبر المصور ، علاوة على الاختلافات في الثقافة والأسلوب .
على أن الطراز السائد لا بد أن يختلف بين عصر وعصر وبين مكان ومكان.
تبعا لتقلبات نمط الثقافة . وقد يكون ادخال فترة كلاسيكية أو رومانيكية
راجما - بدرجة كبيرة - الى عدد قليل من المنسقين ، السابقين لزمانهم ،
ولكن حين تسيطر هذه الفترة على المشهد يزداد كل يوم أفراد الطراز
الغالب الذين تجذبهم الفنون التي يلقي فيها ذلك الطراز الاعجاب
والثواب ، كما يزداد عدد الأفراد الشبان الحائرين الطبعين الذين يحنون
على اعتلاء الموجة الصاعدة حتى ذروتها. ولو نظرت الى المجتمعات الماركسية
في الوقت الحاضر ، لوجدت العالم الرومانيكي المنزل لا يلقي تشجيا .
ولكن هذا الطراز في المجتمعات الليبرالية الحاضرة يكون أكثر نشاطا وأوفر
احتراما . ومن المسير علينا أن ندرك أن الفنانين لم يكرهوا العلم على
الدوام ، وأن ليوناردو وإن كان عبقريا سبق زمانه لم يكن الفنان الوحيد
الذي رأى الطبيعة أيضا بعين علمية ، أو أحب تخطيط عمله بمساعدة
الهندسة والتناسب والتشريح والمنظور البصري. وربما رغب فنانون آخرون
أن يحذوا حذوه في المستقبل .

والحق ان الفن حين يتجنب التطرف في معاداة العقلانية في غنى عن
أن يتطرف الى التقيض أى التفكير الموضوعي المنطقي الهادى أو الأضرار

التحكمية الآلية أو الانقياد السلس للقواعد • وهناك عدد لا يحصى من الطرز المتوسطة من العملية الفنية فى الإنتاج الخلاق والأداء والتذوق • وكلها تستخدم فعلا الى حد ما ، وقد يزداد استخدامها فى المستقبل • ولكل قيمته وحدوده •

وهناك اتجاه وسط شائع اليوم فى ادراك الفن وتذوقه ، بما فى ذلك طرائق تعليمه لمختلف مستويات العمر • والدراسات التى تجرى فى تاريخ الفن ونظرياته ، دراسات بالغة الأهمية فى ناحيتها الفكرية والتحليلية • أما تعليم تذوق الفن للأطفال بمدارس الغرب فهو أقل من حيث التجريد والنظريات ، ولكنه يتضمن شيئا من مناقشة الأساليب والقيم • يراعى فيها تجنب القواعد المطلقة ، ولكنها تشمل البحث عن المبادئ التى ستظل صحيحة بالنسبة لأساليب معينة وفترات معينة كذلك •

على أن المفهوم الشائع عن العملية الخلاقية فى الفن ، لا يشمل سوى جزء صغير مما يفكر فيه الفنان فعلا وينفذه • فإن أشدهم ضراوة فى نزعة الرومانتيكية ليس مقيما على حال واحدة من حدة الانفعال أثناء ليله ونهاره • اذ لا تغمره على الدوام الهامات ولا اندفاعات مفاجئة تجترفه اجترافا • بل انه حتى من يغالون فى هذا السيل يقيمون عادة بالاستجمام والتفكير بصورة عادية فيما بين كل نوبة وأخرى من نوبات الخلق والابداع •

وعلى الجملة تتضمن عملية الخلق فى الفنون كثيرا مما يحدث قبل اندلاع « ومضة الالهام » وبعدها • فهى تتضمن التراكم السابق الطويل للمواد المتقاة - كالمناظر والأصوات والفكرات والأحاسيس - وللخبرة فى ترجمة هذه الى لغة وسط معين • ولا يخفى أن كثيرا من الفنانين الأخيار لا تمر بهم البتة أية ومضة من الالهام المفاجئ فهم يعملون بثبات وتدرجيا نحو هدف متوقع • وتستقر التفاصيل فى مواقعها رويدا رويدا ، وليس على حين بغتة • ومهما يكن من شيء ، فبعد اندلاع الومضة - ان كان هناك ومضة - يكون هناك على الدوام دور اتقان واحكام ثم دور آخر نهائى من

الإصلاح والتهديب والصقل • وتنزع المراحل الأولى والأخيرة من العملية إلى أن تكون أقل انفعالا واندفاعا بدرجة كبيرة ، وأكبر عقلانية وأحفل بالخطط من المرحلة الوسطى •

وليس من الضروري أن يكون التخطيط والتأمل في صورة لفظية ، ولا تزال معلوماتنا ضئيلة عن طرائق التفكير غير اللفظية التي يسوقها مصور أو موسيقى • ولكن مما لا شك فيه أن كثيرا من الفنانين يكونون تصورات خيالية مؤقتة عن عمل ينوون تنفيذه ، تصورات تكون في البداية بشكل غامض تمهيدى أو متقطع ، ثم تصبح واضحة محددة أكثر فأكثر ، وهذه الصورة التمهيدية - بصرية كانت أم سمعية - قد تكون بمثابة هدف تجريبي مؤقت يتم انجازه بالوسائل التقنية المختارة ، على أن تكون هذه قابلة للتغيير والتعديل على طول الطريق • بيد أن المصور الأكثر اندفاعا ، يهجم على القماش ويشرع في التصوير أوتوماتيا ، بغير تصور تمهيدى ، ومع ذلك ، فإن الضربات العرضية الأولى قد توحى إليه شكلا خياليا يوجه العملية من الآن فصاعدا • ففي ارتجال خالص محض ، قد يجلس عازف البيانو إلى معزفه ويدع أنامله تجول بغير هدف على الأصابع ولكنه في عمله هذا محكوم نوعا ما بتجربته وعاداته الموسيقية السابقة • وبينما هو يمشى في سبيله ، قد توحى إليه النغمات العارضة ظاهريا فكرة أو (تيمة) موسيقية يتولى تسميتها حتى تصبح نمطا مألوفا كالسوناتا مثلا •

وعندى أن الفكرة التمهيدية لعمل مزعم - ان وجد - تشبه إلى حد ما وضع فرض في أثناء عملية البحث العلمى ، من حيث أنها تشكل حلا تجريبيا مقترحا لمشكلة الفنان الحاضرة المتصلة بالإنشاء أو التعبير • وبينما هو يختبرها اختبارا دقيقا بوسيلة تقنية ومواد معينة بالنسبة إلى مستلزمات أخرى كالوظيفة المرادة أو المكان أو المشاهدين ، فإنه قد يستصوب تعديل الفكرة الأصلية أو إحلال أخرى محلها ، فإنه يعتبر الفكرة ناجحة ان أدت إلى نتائج نهائية يرضيه ، ويمكن عمل هذا كله بأقل قدر من التعبير اللفظي •

وبالنسبة للفنان الأدبي ، فإن الشكل المؤقت للتاج أو «بذرتة» يشمل بطبيعة الحال مجموعة مبهمة من كلمات ذات معنى . ويختلف الفنانون من حيث مدى تحليلهم عملهم الى مسائل معينة وحلول بديلة ، ومن حيث الأهداف المحددة والوسائل المؤدية اليها ، فالذين يحللون كل نقطة في العمل ، قد يعرضون مسألة صغيرة في حد ذاتها : هي كيف يمكن تكيفها في انسجام الشكل الكلي المقعد وفي الأثر السيكولوجي الذي يتصوره المرء .

١٥ - قواعد الفن من وجهة نظر التكنولوجيا الواقعية الطبيعية

ان ما يسمى بقواعد الفن قد تكون أيضا لفظة أو غير لفظة . ويختلف الفنانون فيما بينهم اختلافا بليغا في موقفهم منها ، بين تقيضين متطرفين هنا الطاعة المتقادة والسخرية المطلقة ، وعندما تكون إحدى فترات العقلاية القاطمة في أوج ارتفاعها، فقد تؤخذ قاعدة لفظة كوحدة الدراما الثلاث على أنها قانون وشرعة واجبة التنفيذ تداني في قوتها القانون الأخلاقي الالهى أو شرائع إحدى الدول . ولكن كان هناك في ذروة عهد العقلاية الكلاسيكية الحديثة بأوروبا ، شيء من الاعتراف بحق الفنان في الانحراف عن القواعد الجمالية ، كما بدا شيء من الخلاف حول ماهيتها الصحيحة وسلطانها . ومن ثم فإنها لم تنفذ تنفيذا صارما كاملا ، وكان ذلك راجعا الى أن الكتاب المقدس لا يكاد يذكر شيئا عن الفن الحسن ولا الردي . ، وذلك باستثناء تنديده بمادة الأوثان ومنافاة الفضائل . ومهما يكن من شيء ، فإن تلك القواعد لم تنسحب أبدا على جميع الأعمال الفنية ، وانما حددت سمات تجريدية معينة فحسب ، وتركزت أمام الفنان براحا عظيما يستطيع أن يعمل فيه قدرته على الاختيار والتجديد . وهناك أشياء كثيرة تظهر الممارسة العملية أنها أشد اقناعا وهي :

(أ) أذواق رعاة الفن الرسميين وطلبتهم .

(ب) بعض أعمال معينة من الفن القديم اتخذت نماذج للكمال .

وبعض هذه النماذج لفظي أحيانا وغير لفظي في أحيان أخرى -
ذلك أن مراعاة ما يشترطه راعى الفن وما يرفضه يمكن أن يشكل قاعدة
صامتة للفنان التواق ، فإن صورة تخيلها الذاكرة لتمثال هرمس الذى
نحته براكسيثليس قد تكون قاعدة مرئية ومعبارة للمثال . وعندى أن كل
فنانى هذا العصر يرون أن الصور التذكارية المركبة المتخلفة لديهم عن
قديم الأعمال والأساليب والتي يصعبون بها بحكم المادة يمكن أن تقوم
لديهم بدور المرشد التجريبي ، الذى يشجع هذا ويثبط ذاك ، تاركا لهم
الحرية فى أن يبنذوها تماما ان هم شاموا ذلك .

وعلى أساس الرأى العالمى الواقعى الطبيعي ، فإن قواعد الفن لا يمكن
أبدا أن تكون مطلقة . ذلك أن سلطانها ليس مستمدا من مصدر واقع
وراء الخبرة البشرية ، وانما هو مستمد من أذواق الناس وتفضيلاتهم ،
التي تتغير على نحو مطرد ، كما ترتبط بأفراد وثقافات وحالات مزاجية
ومواقف معينة . ويقدر ما تظهر هذه الأشياء من ألوان التكرار والثبات
ويقدر ما ترضيها طرز أو سمات معينة فى الفن ، هناك احتمال وجود
قواعد مؤقتة ، تماثل قواعد التغذية والطب . فإن كان الشخص الذى
يخاطبه العمل الفنى من نوع معين ، وإذا كنا نريد أن نثير فيه نوعا معينا
من الاستجابة ، فإن هذه أو تلك من الوسائل الفنية يرجح نجاحها تحت
تلك الظروف . ونظرا لما نحن عليه فى الزمن الحاضر من جهل ، لم
يعد فى الامكان الاعتماد تماما على تلك الأحكام العامة ، على أن معظم
الفنانين يرون أنها جديرة بالاستخدام باعتبارها على الأقل نقطة بداية ،
وعن طريق التجارب المقترنة بالتحكم وال ضبط ، يمكن تطويرها فى اتجاه
التكنولوجيا العلمية .

على أنه حتى دون الإشارة الى نوع معين من المشاهد ، فإن وضع
قواعد عامة مؤقتة أمر ممكن ، اذ من المعلوم أن كثيرا من قواعد الفن
متصلة بطراز تاريخى معين ، وأسلوب معين ، مثال ذلك التريمة

الجريجورية أو الصورة الجدارية البيزنطية • وهى شبيهة بقواعد لعبة من الألعاب كالتنس أو كرة القدم • فما من شيء يلزم أحدا بأن يلعب تلك اللعبة مطلقا ، ولكن اذا لعبها أحد الناس فعلا ، فإن من الممتع عادة أن يلعبها وفق القواعد المقررة • فإن لكل انسان مطلق الحرية فى اختراع لعبة جديدة أو تغيير قواعد لعبة قديمة • فربما بررت النتيجة ذلك ، ولكن الأثر لا بد أن يختلف • وقد يحدث أحيانا أن فنانا مهما بلغ من أصالته يريد أن ينقل انطباع طراز معين مثل مكان المشهد وزمانه لمنظر فى كاتدرائية بيزنطية • فإن كان المرء يريد ذلك الانطباع فهناك أشياء معينة لا بد له من فعلها أثناء الرسم أو التلوين أو الصياغة للنماذج أو المنطور أو الخلفيات أو تميزات الوجوه الى غير ذلك • هذا وإن كثيرا من الفنانين الأصلاء أمثال جويس وبيكاسو وسترافسكى يعرفون كيف ينتجون فى أساليب تاريخية مختلفة ، وكثيرا ما يفعلون ذلك الى حد معين • فهم يحبون أن يقيموا جوا أسلوبيا معينا مثل جو رافاييل وموزار ، ثم ينحرفون عنه بطرق بارعة ، مدخلين خرافة جديدة على التكهة دون افسادها أو تدميرها • ومن ثم فإن التكنولوجيا الجمالية يمكن أن تتطور الى ما لانهاية على هذه الأسس لئان أساسيات الأساليب المختلفة دون أن يعرض على الفنان ما ينبغى فعله بها بالضبط ، فإن مثل هذه المعرفة ، مضافا اليها الخبرة الادراكية ، قد تكون ذات نفع للفنان والمتذوق على حد سواء • وقد يحدث أحيانا أن عملا فنيا يبدو مزعجا ازعاجا مبهما للمتذوق ؛ لأنه لا يفهمه من الناحية الأسلوبية • وقد يساعد المرء على أن يدرك العمل الفنى ويتكيف معه من الناحية الجمالية أن يحدد موضعه بالنسبة للأساليب الماضية : كيف يتسق معها وكيف ينحرف عنها •

ويمكن أن تكون أساليب الفن القديمة ونماذجها حافزا قويا يثير الخيال ويحركه • فإن الفنان اذا ما حاول أن يكون أصيلا وخلاقا من الداخل فقط ، كثيرا ما يكتشف أنه قد أفحم ولا يجد شيئا يقوله ، وعندئذ يكون عقله وقمئشته صفحة بيضاء • وسوف يدفعه الى سلسلة متصلة

الحلقات من الخيال شيء فى الطبيعة أو فى الفن : ولعل ذلك يكون مثلاً فى كيفية تحسين ذلك الشكل القائم • ولا ريب فى أن هذا الأسلوب التقنى نفسه فعال فى الاكتشاف العلمى والاختراع النظرية • فهنا يبتدىء المفكر الأصل عادة بالحالة الحاضرة التى عليها الأمور فى حقل من الحقول أو مسألة مستمرة ، هى النقطة التى توقف عندها التقدم السابق • فهو يرى الآلة أو يقرأ الكتاب الذى أصدره مفكر آخر ويكشف نقاط النقص ، والتفاصيل العاجزة عن إحداث الأثر ، أو المشكوك فى قدرتها على ذلك ، وخطوط التفكير التى لم تبلغ مداها والتى فى الامكان دفعها مسافة أبعد • أجل ان الإنسان فى العلوم مقيد بالحقائق ، ثم هو فى الاختراع مقيد بالحقائق والرغبات البشرية • على أن الفنان - وإن كانت الضغوط الثقافية فى حقل الفن ربما ساندت خطأ من خطوط الخيال على آخر - هو أكثر حرية فى إطلاق الفنان لحياه حسبما يهوى •

ولا يخفى أن بعض الأخيالة التى تغذى الخيال الخلاق هى من النوع التلقائى نسبياً ، الذى يدفع الى الحركة من الباطن وبطريقة لا شعورية الى حد كبير • وثمة أخيلة أخرى يمكن استثارها جملة واحدة وبغير تمييز ، باستخدام العقاقير أو الوسائل الصناعية مثلاً ، هذا الى أخيلة أخرى تبدأ شعوريا بمساعدة عمل فنى أو أعمال فنية موجودة أو بمشهد أو حادث أو موقف واقعى فى العالم الخارجى • وهنا تختلف الطريقة المميزة الخاصة بالفنان فى الإدراك والتفكير عن طريقة غيره ممن يهدفون الى أحداث شيء من التفسير الفعال فى موضوع البحث الذى تم إدراكه • وربما أمكن إضافة أو تأكيد أشياء معينة ، وربما جاز الفاء أشياء أخرى أو التقليل من شأنها ، ويماد تنظيم الوحدة الكاملة وربما ترجع الى وسيلة • فنية مختلفة ، وقد تكون عملية من هذا القيل شعورية واسعة الحيلة فى التخطيط أو تكون على عكس ذلك • وقد تكون أوتوماتيكية وأشبه بالأحلام الى حد كبير ، لا يوجهها الا دوافع وذكريات لا شعورية أو نصف شعورية ، تمتزج بالإدراك الحاضر وتبثى شكلاً جديداً من

جميع هذه العناصر • ومن المحقق أن مثل هذا العمل الفني الشبيه بالأحلام يصح أن يستمر بعد توقف الحافظ الخارجى تماما • كما أنه قد يتواصل بصورة متقطعة أمد أيام أو سنوات ، متخذا حينا شكل حلم اليقظة الذى لا هدف له ، وموجها حينا آخر فى صورة شكل فنى محدد •

ويمثل المدخل التكنولوجى لهذه الظواهر فى التربية الفنية الحديثة ، فهى ليست محاولة لاحتلال منهج منطقى أو آخر مختلف اختلافا أساسيا ، وإنما هى محاولة للتساؤل كيف يمكن جعل عمليات الفن العملية (العقلانى منها واللاعقلانى) أشد قوة وأبلغ فى قدرتها الأصلية على الخلق وأكثر نجاحا فى بلوغ أهدافها الخاصة التى جرى اختيارها بحرية تامة •

وقد يبدو مثل هذا النوع من معالجة الفن والتربية تقيضا يتعارض والعلوم والتكنولوجيا عند من يفكرون فيهما على أساس العلوم الدقيقة القديمة • على أن « الترابط الحر » ، قد صار بالفعل أسلوبا سيكولوجيا مقرورا ومعمولا به فى حقلى علم النفس والطب النفسى • فالترابط الحر معمول به فى هذين العلمين بطرائق معينة ابتغاء لغايات معينة تختلف جزئيا وليس كليا عن غايات الفن • وقد أتاح لنا التحليل النفسى شيئا من البصيرة النافذة فى أعماق الأخيلة عند كل من الفنانين والأسوياء من الناس فضلا عن العصاة • فأى فهم لطبيعتها وأسبابها وآثارها يمكن استخدامه فى التكنولوجيا الفنية بصورة تمكنا من الانتفاع بالظواهر المعنية لصالح الغايات المرغوبة •

ولما كان هناك ضرب من الفن يخفى الفن ويواريه ، فإن هناك كذلك نوعا من الضبط والتحكم يقيد الضبط والتحكم • والترابط الحر فى التربية الفنية هو النوع الذى يرتب الأمور بصورة تسهل وتثير أقصى التخيل الحر الخلاق • وغنى عن البيان أن كل ثقافة تشجعه على امتداد الخطوط التى تراها أثمن ما يمكن ، على أن هذه الخطوط قد تكون من السعة والمرونة بحيث تتبع قيام قدر كبير من الاتجاه الذاتى الفردى •

وعلى أساس هذه الخطوط ربما جاز لنا أن نتوقع في فن المستقبل تقارباً متزايداً بين الاتجاهين العقلاني والرومانيكي المصادي للعقلاني . وربما تضمن هذا شيئاً من بسط التكنولوجيا العلمية في مجال الفنون بحيث يتغلب على المعارضات الراهنة ، جزئياً لا كلية ، وسيبذل جهد قوى للاحتفاظ بقيم المذهب الرومانيكي ، حيثما اشتدت الحاجة الى تلك القيم .

ويلاحظ أن التكنولوجيات العملية المشابهة للعلوم التطبيقية الحالية والمختلفة عنها هدفاً ومنهاجا سترداد تطوراً في حقل الفنون . فهي ستولى تجميع الخبرة عن أمثل الطرق وأقواها فعالية للوصول في الفنون وبواسطة الفنون الى الغايات المرغوبة مهما تكن . وستكون هناك كما هو الشأن في الوقت الحاضر ، تكنولوجيات معينة لكل فن على أساس وسائله الفنية وتقنياته وأهدافه ووظائفه ، فضلاً عن تكنولوجيا أشد تميزاً تخدم الفن كوحدة كاملة . فأما الفنون نفسها ، فستظل فيها مجموعة ضخمة متنوعة من التقنيات والعمليات العقلية : منها ما يوغل باختياره متممها في اتجاه التكنولوجيا أكثر مما يحدث في الوقت الحاضر ، على حين أن منها ما يثبت حيث هو أو يتحرك في الاتجاه المضاد للعقلاني . ففي علم الجمال وعلم النقد مثلاً ، سيكون هناك فهم أكبر للتفاعل بين الاتجاهات المتعارضة وللقيم التي ينشدها كل منهما .

ان انتشار التفكير العلمي يلقي مقاومة أضعف في علم الجمال منه في الفن نفسه ، ولكن حتى في ذلك الحقل نفسه لا يزال نفوذ الروحانية الرومانيكية وغيرها من التقاليد المضادة للعلم قويا . وهناك أيضاً تمثل فكرة المنهج العلمي باطراد أسوأ تمثيل على اعتبار أنها جنوح الى قياس الجمال والى انشاء قوانين للذوق . والواقع أن تراكم المعرفة الاختبارية وما يرتبط بها من ظاهرات سيكولوجية واجتماعية واختبارها جميعاً يمضي في طريقه بخطا حثيثاً ، ولكنه انما يمضي بطريقة أكثر بطأً وتقطعاً مما يفعل في الحقول التي يكون فيها ذلك العمل متعمداً وتعاونياً . وفي الحين نفسه يلاحظ أن الأفراد والمؤسسات ذات الاهتمامات العلمية لا يفهمون

أنفسهم الى مدى كبير فى دراسات للفنون • اذ ان هذه الدراسات انما ترك أساسا لمعالجة انسانية ، وهذه كثيرا ما تكون غير علمية بصورة متمدة • على أن انتشار المنهج العلمى فى علم الجمال تقدم تقدما عظيما فى النصف الأول من القرن العشرين ، وتدل كل الدلائل على أن هذا المنهج سيستمر • وكلما انتشر ، زاد من سرعة الحفظ التراكمى وتقل المرفة العملية فى الفنون •

١٦ - ما يحتمل وجوده من قيم واخطار للعلم والتكنولوجيا فى مجال الفن

لم يحاول هذا الفصل الدفع بضرورة بسط المناهج العلمية على الفنون أو علم الجمال جملة وبغير تمييز • وكل الذى ذهب اليه هو أن بسط تلك المناهج باعتدال شئ • يحتمل أن يتم مستقبلا : لا فى جميع فروع الفن ، بل فى قلة منها تكون مساعدة العلم سهلة القبول منها • فأما علم الجمال البحث ، فان مثل هذا البسط يعود عليه بكامل الفائدة ، على شريطة تطوير مناهج جديدة مناسبة للظواهرات • والحق أن التكنولوجيا الجمالية أو علم الجمال التطبيقي - لو تم تطويرهما مع قدر مناسب من العناية بحاجات معينة وبما استجد من معرفة حول تأثيرات الفن فى الكائنات البشرية - تستطيع أن تزيد كثيرا من قدرة الفن على احراز الغايات التى هو موجه اليها •

فان استخدمت هذه القدرة المزيده بحكمة ، أمكن أن تعود نتائج ذلك بالنفع العميم على الفن والحياة ، ولكن لتكرر مرة أخرى فارقا أساسيا ذلك أن التطور ليس هو بالضرورة التقدم • ذلك أن القدرة المزيده التى يتيحها العلم لكل نشاط تقنى انما هى على الدوام سيف ذو حدين • فهى فى الفن شأنها فى الفيزياء تزيد من قدرة الانسان على فعل الشر زيادتها لقدرة على فعل الخير ، والتكنولوجيا بوصفها ذاك تصنف بالحياد ، فخبرها أو شرها يتوقف على الغايات التى توجه اليها أكثر مما يعتمد على نجاح

مناهجها أو كفايتها ، ويتوقف اختيار الغايات على أنواع الأفراد والجماعة والنظام الاجتماعى الذى يحكمها ، وقد شهدت الدنيا ما فيه الكفاية من أخطار التكنولوجيا الفيزيائية فى تنفيذ المآرب والغايات الأتانية والمدوانية والمتحيزة . ويوجه النظر اليوم الى تطبيق التكنولوجيا الجمالية فى الدعاية السياسية والمسكرية والتجارية شأن ما يحدث فى الاعلانات من • افشاع خفى • . وقد بدا هذا النوع من الاستخدام وشيكا ويبدو من المحقق أنه سينمو سريعا • أجل ان آثاره الحاضرة موضع شك ، فهو خليط من الخير والشر ، ومن الحكمة والحقق ، مع امكانات تثير الفزع ، وهو بذلك يمكن أن يؤدى الى اهمال واضمحلال القيم الجمالية والفكرية والخلقية ، والى هدم أو تخفيض المستويات والى المزيد من ابتذال الفن فى غايات ارتزاقية أو عدوانية ، كما يمكن أن يكون أداة لفرض نظام صدم موحد على العقل والمجتمع واخضاعهما لاضطهاد مقيت •

على أن هذه الأخطار نفسها تقوم أيضا فيما يتعلق بجميع الأنواع الأخرى من التكنولوجيا : الفيزيائية منها والبيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية • فلو أنك تأملتها جميعا لبدا لك من المحال ارجاع الساعة الى الوراء ، ولو شئت أن تفعل ذلك فليس ثمة طائل وراء الحى فى حقل بعد آخر على ضرورة ابعاد العلم عن هذا النطاق والاقصر على استخدام المناهج السابقة لمصر العلم الشخصية والانفعالية واللاعقلانية • اذ لا شك أن أكبر نتائج هذا الاتجاه الروماتيكى فى الفن وعلم الجمال هو تسليم الميدان والقدرة الجديدة بأجمعهما الى قبضة من يستخدمونهما بأنانية بل ربما على نحو ضار • والطريقة الوحيدة التى تبشر بالخير وتضمن الحصول على قيم العلم وتجنب ماله من أخطار هى أن يعمد جميع ذوى النيات الطيبة من الناس الى تشجيع وتعزيز نمو المعرفة العلمية فى جميع الحقول ، والى التحقق من أن اتجاه تلك المعرفة يهينم عليه رجال من النوع ذاته ، مسئولون أمام الجمهور وتحت اشرافه ، يعملون للصالح العام • فمئذذ يمكن تكييف تفاصيل السياسة الاجتماعية حيال الفن بروح معتدلة ، وذلك

فى نقطة ما تقع بين القبضين : الرقابة المتمركزة وانعدام المسئولية الفردية
انعداماً تاماً •

وبدئى أن السؤال النظرى النهائى هو : كيف يستطيع اختيار
أهداف الفن ومنافعه التى توجه نحوها التكنولوجيا ؟ الحق أن هذا السؤال
يقع خارج مجال هذا الكتاب • فلا الفلسفة ولا العلوم ولا التكنولوجيا
بقادرة فى الوقت الحاضر على اظهار صواب أو تفوق أية مجموعة معينة من
الأهداف ، جمالية كانت أم أخلاقية • ولكن ليس فى وسع وسيلة أخرى
أو منهج آخر طبعياً كان أم خارقاً للطبيعة أن يقوم بذلك ، على حين أن
علمى الأخلاق والجمال المبنيين على المنهج العلمى يستطيعان على الأقل أن
يلقيا على المشكلة شيئاً من الضوء ، بمساعدتنا على فهم البدائل فهما أوضح
بالإضافة الى فهم النتائج المحتملة لكل طريقة من طرق العمل وكل نوع
من أنواع الفن • وهما يستطيعان مساعدتنا على فهم الأدلة والحجج المتصلة
بجميع نواحي كل نقطة يدور حولها النزاع ، من حيث أى النتائج أفضل
وأياها أسوأ ، وكيف ، ولماذا • كما يستطيعان مساعدتنا على فهم العمليات
السيكولوجية والاجتماعية التى يتم بها التقويم والبث والاختيار ، وكيف
تكتسب مستوياتنا وكيف يمكننا جعل هذه العمليات أكثر ذكاءً ونظمها
بالطبع الإنسانى الرحب لو أننا شئنا ذلك • على أن ما نتخذه من قرارات
سواء فى ضوء هذا الفهم أو بدون ، إنما هى أعمال ارادية الى حد كبير ،
يقف العليم ازاءها مكتوف اليدين فلا هو بقادر على اثباتها أو دحضها •
وكل ما نستطيع فعله هو أن نرجو أن تتقل السلطة وتظل طويلاً فى
أيدى أقدر الناس على الاختيار بطريقة يعتبرها الخلف حكيمة وعادلة •

وفوق ذلك يرمى من وجهة نظر الفن أن يكون هؤلاء أشخاصاً
ذوى أذواق جمالية نامية نمواً رحباً يعطفون على قيم مختلف أنواع الفن
والقنان والمنهج والخبرة ، ميالين الى فتح الأبواب أمام التجارب الجديدة
الحررة ، بدلاً من حبس الفن فى مسارب قليلة ضيقة وقديمة • ويرجى

أيضا أن يحاولوا تدعيم دور الفنون في التطور الثقافي ، واضفاء المزيد من الاحترام الذي تلقاه ، وزيادة الجوائز التي تمنح لمن يحسنون عملا فيها . على أن الفنون ستظل بعد هذا كله سيلا واحدا فحسب للتقدم الثقافي . فلا بد من وضع مناشطها في اطار خطط أكبر مع اخضاعها في بعض الأحيان لاهتمامات جديدة ، بينما هي في أحيان أخرى ، تسلم زمام القيادة في التمسك بأهداف مثالية للتطور والتقدم . فليست القيم الجمالية الا واحدة فقط من بين أنواع كثيرة من القيم البشرية ، ولكنه نوع قد أهمله حديثا العلم والسياسة الاجتماعية . وفي الامكان جعل الهدف الرئيسي من الجهود العلمية في مضمار الفنون المساعدة على تحقيق ما يكمن من قيم في الفن تحقيقا أوفى من الناحيتين النظرية والعملية ، وفي الوقت نفسه تحاشي شروعه الكامنة .

١٧ - الخلاصة

ان الأعمال الفنية أدوات من صنع يد الانسان قصد بها احداث تأثيرات سيكولوجية في المشاهدين : فرديا واجتماعيا . وهذه التأثيرات تتضمن استجابات ادراكية وتخيلية وعقلانية وارادية وانفعالية ، وتتضمن أيضا تكوين اتجاهات حيال أنواع معينة من العمل والمقيدة . هكذا تستخدم الأعمال الفنية ، وهكذا ظلت تستخدم منذ الأزل ، حتى في الحالات التي لم يقصد فيها الناس الى ذلك شعوريا . وليس في ذلك أي تناقض مع كونها تستخدم أيضا وسيلة للتعبير الذاتي عند الفنان .

ومن الجلي أن الكتاب القدماء وكثيرا من المحدثين قد ميزوا ما للفن من طبيعة تقنية ، وهو أمر أخطأ بعضهم في السنوات الأخيرة فأنكروه . فان كلا من التقنيات الفنية والنوعية وضمت تحت اسم عام هو الفن *Techne* وعندى أن ما بينهما من قرابة قد غطى عليه ماجرت به العادة حديثا من قصر لفظة « التكنولوجيا » على المهارات والمنتجات التقنية ، وقصر مصطلح

« الفن » على الجمالية وحدها • ومع أن أهدافهما المعينة تختلف اختلافاً مائلاً ، فإن بينهما قدراً كبيراً مشتركاً كما أنهما تطوراً معاً •

وقد تباطأت الفنون والتقنيات الجمالية في تبنى طرائق التفكير العلمى بما فى ذلك التخطيط الذكى للوسائل المؤدية الى غايات معينة • ولعل هذا يساعد على تفسير ما تسبب به من نقص نسبى فى التراكمية • وهى عرضة لأن تتغلغل فيها الآن على نحو مطرد طرائق التفكير العلمى ، ويرجع أن تزداد تغلغلاً فيها فى المستقبل ، ساءت عقبى ذلك أم حسنت • وسيكون التغير عندئذ جزئياً واختيارياً ، يتقبله الناس - ان قبلوه اطلاقاً - بمحض ارادتهم باعتباره وسيلة يحرزون بها بطريقة فعالة أكثر مايرام احرازه فى الفن ، وبعض أنواع الفنانين أميل الى المناهج العقلانية من غيرهم • وقد يعود ذلك بنتائج حسنة أو سيئة ، فان ذلك يتوقف على الغايات المنشودة والوسائل المستعملة ، وليس من الضرورى أن يعنى « التفكير العلمى » استخدام القياس الكمي والماكينات أو المنهج المنطقية الباردة ونبد واستبعاد الانفعال الشخصى والخيال والدوافع التى لم يترو فيها صاحبها مقدماً • وليس معناه أنه ينهى للفنان التفكير فى آثار عمله أثناء خلقه له •

هذا وان مفهوم « التقنى » كما يطبق على المهارات والمستحدثات الفنية ، أرحب مجالاً من مفهوم « البراعة الفنية » كما يجرى تعريف هذا المصطلح عادة • فان الأول يشمل أشكال الفن وأساليبه ومضمونه السيكلوجى من حيث ما يكتسب ويتداول بين الناس ثقافياً • وتتألف تكنولوجيا الفن أو طابعه « الشعرى » - والتى لا تزال الى حد كبير سابقة لعصر العلم - من نظريات وقواعد متراكمة عن طريقة عمل الأشياء • وتشمل مثلاً جمالية ومستويات للقيم ، بعضها يتضمنه الآن موضوع علم الجمال •

هذا والعلم والتفكير العقلانى هما أكثر ملائمة لعلم الجمال - البحت منه والتطبيقى - منهما لممارسة الفن ، بيد أنهما حتى فى ممارسة الفن

أخذ استخدامهما يتزايد ، وهذا يشكل رد فعل جزئي ضد الحركة المتطرفة المعادية للعقلانية التي تمثلت في المذهب الرومانيكي في أوائل القرن التاسع عشر ، ومع تقدم العلم في مختلف الميادين ، فإنه ينزع الى تكيف مناهجه وتهيتها لأنواع جديدة من الظواهر والحاجات والمشاكل الجديدة التي يلتقي بها في تلك الميادين . والتفكير العلمي في حقل الفن مختلف عنه في الحقلين الفيزيائي والرياضي . وإن الاعتقاد بأن الفن والعلم هما بالضرورة خصمان إنما يركز على سوء فهم لهما كليهما .

وقد بذلت في العقود الماضية محاولات مبسرة في حقل تكنولوجيايات الفن العقلانية والمضادة للعقلانية بكل من أوروبا وآسيا . وتترع النماذج المضادة للعقلانية - كما هو الحال في عقيدة تشن ان - الى تطوير قواعدها الخاصة شبه العقلانية ، على أن قدرا أكبر من المعرفة السيكلوجية لا بد منه للوصول الى قدر كاف من تكنولوجيا الفن ، وفي الامكان أن تكون قواعد تلك التكنولوجيا مماثلة لقواعد العلوم التطبيقية المعاصرة : وهي ليست أوامر تصدر ، وإنما هي طرائق مقترحة للقيام بطريقة فعالة بأي شيء يريد الإنسان القيام به .

الفصل الحادى والعشرون

سنوات التفسير فى تاريخ الفن

١ - التفسير والوصف التفسيرات الجزئية

لا ريب أن العقل الناضج المتطلع لا يقنع بمشاهدة الأحداث دون أن يحاول فهم أسبابها وآثارها . فمنذ أيام فرانسيس بيكون اشتد ربط البحث عن التفسيرات السببية فى العلم بالبحث عن وسائل التحكم ، فعندما يبدو أن مجرى الأحداث يؤثر فىنا سواء للمصالح أو الطالح بأن يشبع رغباتنا أو يخيبها ، فانا نتساءل كيف يمكن إعادة توجيهه بحيث يشبع رغباتنا على نحو أكمل . وقبل يكون بزمان بعيد ، أقدم الناس على دراسة التاريخ بهدف - من بين أهداف أخرى - هو مساعدة الإنسان على الاتعاظ بعبرة والتصرف بحكمة مستبيرا بتجارب الماضى . وخاصة عن طريق فهم أسباب الأزمات الماضى وكيف يمكن تجنبها مستقبلا . ويلاحظ أنه - حتى فى الحالات التى يكون فيها التحكم بعيد النال أو مستحيلا - يحب المفكرون المراقبون أن يكتشفوا تفسيرا مقبولا للأحداث الكبرى مثل سقوط روما ، أو لعمليات هامة مثل التطور .

ومنذ عهد هيوم ، أدرك معظم الفلاسفة أن ما نعتبره عادة تفسيراً سببياً إنما هو فى جوهره استنتاج من ارتباطات مشاهدة بين الأحداث فى الخبرة البشرية . فليس فى استطاعتنا أن نعلم بالتحقيق الطبيعة الجوهرية للمعية فى الحقيقة المطلقة . على أن الناس بسبب جميع ما لديهم من أغراض

عملية وكثير من أغراضهم النظرية ، يقنعون في العادة بالتفسير الجزئية
والتي هي أكثر سطحية على المستوى الاختباري على أساس العلاقات
المشاهدة بين الظواهر .

وهناك أنواع كثيرة من التفسير والعلاقة العلية يمكن تبينها في
الفلسفة والعلم . وهي تختلف فيما بينها قليلا من حيث نوع الشيء الذي
يلتمس له تفسير ، وكذلك من حيث سياق البحث وما لدى الباحث من
اهتمام خاص . وبعض الأشياء التي يراد تفسيرها أحداث بعينها مثل اغتيال
يوليوس قيصر . وربما تسائل المرء في حقل تاريخ الفن عن السبب في
أحداث تغيير في الأسلوب : مثل ما صدر عن ايلجريكو من تشويه متزايد
للتكوين التشريحي . أهو راجع الى إصابته باللابورية Astigmatism
في بصره - كما اعتاد بعض النقاد الأكاديميين أن يقولوا - أم الى ما تعرض
له في مستهل حياته من مؤثرات بيزنطية ، أم الى ما اتسمت به أسبانيا من
نزعة دينية شديدة ، أم الى أن هذا الأسلوب بدا كأنما هو الخطوة التالية
قدما بعد مذهب اللازمات (١) Mannerism عند تئوتوتو (٢) ؟ أم الى
مجموعة من عوامل عديدة مختلفة ؟

فلما في فلسفة تاريخ الفنون ، فليس يعني كثيرا تفسير الحالات
الخاصة بقدر ما يعني تفسير العمليات والاتجاهات العامة ، وكذلك أيضا
المنهج العامة للتفسير ونظريات العلية . وبالمج هذا الفصل مسألة تفسير
التطور في الفن وكذا الاجابات الرئيسية المقترحة لذلك التفسير .

وقديما نظر الناس الى التطور ليس فقط بوصفه شيئا ينبغي تفسيره ،
بل بوصفه طريقة لتفسير أشياء أخرى منها الفن . وقد قدم هربرت
سبنسر قانونه العام عن التطور ، بوصفه تفسيرا للنشوء والنمو في كل

(١) اللازمة : كما ورد في معجم الوسيط : عادة فعلية أو قولية تلزم المرء ، فيأتيها
دون إرادة منه ولا شعور (الترجمة)

(٢) تئوتوتو : هو الرسام جاكوبو روبنستر (١٥١٨ - ٩٤) وهو أعظم مصوري
المدرسة البندقية المتأخرة . (الترجمة)

حقل • وتقبل الناس « قانون الاختيار الطبيعي » الذى وضعه دارون باعتباراه مفسرا لعدد ضخم من الظاهرات الـيـسـولـوجـية ، مثل الحفريات والتلون الواقعى فى الحيوان وما يقوم من تشابه تركيبى ووظيفى بين القرود العليا والانسـان • وفى ثانيا نقده لهذا الرأى ، أوضح توماس هكسلى أن التطور لا ينهض تفسيرا للعملية الكونية ، وانما هو يقارب بيانا يقوم على أحكام عامة لمنهج تلك العملية ونتائجها • ونحن نسلم بأنه على التحقيق تفسير غير واف ، فهو لا يفسر القوة أو القوى التى أنشأت العملية التطورية ووجهتها ولا تزال توجهها – وقول هكسلى انما يتضمن تميزا حادا بين التفسير والوصف ، وأنه مهما يبلغ من وفاء الوصف وامتلائه ، فان العملية لا يمكن « تفسيرها » على أساس « كيف » وحدها ، والتفسير يتطلب اجابة عن السؤال « لماذا ؟ » وبأية قوة متحركة ؟ وكان أن أتاح هذا التمييز بين الأمرين لأوربا الفيكتورية منفذا لاعادة ادخال العقيدة الدينية التى ادعت أن لديها الاجابة على قوله « لماذا ؟ » ، كما أتاح فرجة أيضا للمذهب الطبيعى واللاارادى كما هو الحال فى مبدأ « ما لا يمكن معرفته » الذى نادى به سبنسر •

وقد طبق تميز هكسلى هذا بين الوصف والتفسير على مسألة تفسير التطور نفسه ، فى الحقلين المضوى والثقافى كليهما ، فاذا لم يكن ابضاح كيفية حدوث الأشياء تفسيرا على الاطلاق – واذا نحن لم نستطع أن نوضح « لماذا » أو بواسطة أى وسيلة يحدث التطور ويمضى فى طريقه – فانا (كما يقولون ردا على ذلك) لا نستطيع تفسير التطور اطلاقا ، وكل مانصله أن نصفه فقط •

ولا شك أن شيئا من التميز على هذا النحو صحيح ومفيد • وقد تبعناه حتى الآن فى محاولتنا مجرد التدليل على أن التطور حديث فى الفن، وبيان الطرق الرئيسية التى حدث بها ، مثال ذلك عن طريق عمليات التحرر الثقافى والتراكم والتعقيد والتبسيط • وهذه الدعوى الرئيسية الداهية الى

أن التطور فى الفن يحدث بطرائق معينة ، يمكن بحثها ومساندتها بغير ادخال أية نظرية مهما تكن حول سبب التطور . فان مناقشة المسألة على هذا الوضع قدمكتنا من تجنب كثير من القضايا المربكة على طول الطريق . ومع ذلك ، فان تجنب تلك القضايا تجنبا تاما يكون بمثابة الاكتفاء بمجرد قسرة أو محاربة احدى النظريات وتجاهل مجموعة من أشد نواحي البحث امتاعا وإثارة للجدل .

لخصنا لك حتى الساعة أهم النظريات ، وألغنا بين حين وآخر الى القضايا العلية فى الفصول القليلة الأخيرة . وستولى الفصول التالية - بغير تقديم حلول جذرية جديدة ، وفى ايجاز وبساطة - وزن تلك النظريات وربطها بعضها مع بعض وبخاصة ما لا يزال منها يحتفظ بشئ من الحيوية فى الوقت الحاضر . وستضح أن واحدة بمفردها من نظريات العلة لن تكون وافية كافية . ويبدو أن هناك عناصر من الصدق فى كثير منها كما أنها ليست متضادة تماما . ولعل السبيل الوحيد المعقول فى فلسفة التاريخ الآن هو اتباع ضرب معتدل من التعددية التى توزن فيها كثير من الفروض .

ويواجه تفسير الأحداث التاريخية صعوبات خاصة ، درسنا كثيرا منها فى فصول سابقة . والمواقف التاريخية - على النقيض من المواقف التى يمكن التحكم فيها بصورة صناعية كما يحدث فى احدى العمليات أو أحد المختبرات الكيميائية - لا تكرر نفسها بالضبط تماما بحيث تسمح بصياغة قوانين وصفية دقيقة ، يمكن بدالاتها تفسير أثر ما أو التكهّن به فى ثقة تامة . فمن المحال علينا أن نعاين الأحداث التاريخية الماضية معاينة مباشرة ، ذلك أن ما قد حدث وما أدى الى حدوث تلك الأحداث لا بد من استنتاجه من أشتات أدلة وشواهد جزئية لا يمكن الاعتماد عليها فى كثير من الأحوال . ومن المحال اجراء التجارب على السلوك البشرى الشامل على أى نطاق واسع . أجل ان التجارب توضع موضع الاختبار كما يحدث فى نظام جديد للمحكم أو أسلوب جديد من الفن ، ولكن ذلك لا يكاد يتم

بأية حال تحت ظروف مقتنة ، تسمح بالتحليل الموضوعي للأسباب والنتائج بالمقارنة مع مجموعة ضابطة ، وأن ما تسم به الأحداث الثقافية من تنوع هائل وتمعد جسيم يجعل من الصير تميز مافيه من تكرارات دقيقة • وتبدو الظواهرات الثقافية كأنما هي تنير سلوكها على الدوام • ثم ان متغيرات مجهولة لا يمكن التنبؤ بها لا تفتأ على الدوام تقلب تنبؤاتنا رأساً على عقب •

ونظرا لقلة ما لدينا من القوانين المفسرة الكافية ذهب بمض أصحاب النظريات من العلماء الى أن التفسير الكامل الوحيد لحادثة معينة هو الوصف الكامل لجميع الأحداث السابقة ، وهو أمر محال بطبيعة الحال ، وكثيرا ما حذرنا الفلاسفة من أن الحادثة أو الحالة لا يتم تفسيرها تماما بمحض تعقب تكوينها ، وخاصة عن طريق تتبع سلسلة مساعدة من الأحداث المؤدية الى الحادثة أو الحالة الراهنة (١) •

ولا يزال الانقسام التام بين الوصف والتفسير يستخدم وسيلة للمهاجمة مذهب التطور في الحقل الثقافي • وهو بوصفه هذا يعد الى حد كبير احياء للنوع القديم المتطرف من التبيان التاريخي Historism الذي حاول أن يقيم فارقا حادا بين التاريخ والعلم • ونظرا لأن الأحداث التاريخية فذة ، فإنه يجادل بأنه لا سبيل الى قيام قوانين في التاريخ ، ومن ثم فلا تفسير ولا تنبؤ • ولا يخفى أن التطور انما يتعرض للمهاجمة على أساس أنه لا هو بمستطيع أن يفسر أى شئ • ولا أن يجد من يفسره •

ومع أن هذا الجدل يحتوى على عناصر الصدق المألوفة ، الا أنه من الناحية الأخرى يفلو كثيرا • فان مثل هذا الانقسام البسالف الحدة بين

(١) عن المقالات للنقدية التي تبحث في « المنهج التكويني » في تخيل الأشياء في صورة تاريخية ، بقلم سدن هوك وغيره ، انظر ما كتبه ج . ه . واتدال « الطبيعة والتجربة التاريخية » Nature and History Experiment (كولومبيا ، نيويورك ١٩٥٨) من ص ٦٤ ع ٥ . وانظر ايضا كتاب « نظريات التاريخ » Theories of History لهارتريك جاردنر .

الوصف والتفسير - شأن ما هو قائم بين التاريخ والمعلوم - يعد شيئا مفرطا ولا مبرر له . فمن المتفق عليه أن التفسيرات « الكاملة والمؤكدة والهيئية » مستحيلة في التاريخ كما هي مستحيلة في العلم والفلسفة . ولكن التفسيرات « الجزئية والمؤقتة والاختبارية » ليست بمستحيلة ، وهي أشق في نظريات التاريخ منها في العلوم الدقيقة ، ومن ثم وجب أن تكون متواضعة فيما تدعيه من دعاوى . ومع هذا القدر من التحذير تصبح الفروض التفسيرية ممكنة فيما يتعلق بالتاريخ الثقافي بما في ذلك تاريخ الفنون ، قدر ما هي ممكنة في المواطن الأخرى من العلوم الاختبارية ، حيث يمكن اختبارها شيئا فشيئا على ضوء المعطيات الاختبارية ثم تدعيمها أو اضعافها أو تصحيحها . ذلك أن تفسيرا صادقا - وإن يكن جزئيا - يعتبر خيرا من لا شيء ، إذا لم نعد خطأ أنه كل التفسير وأنه التفسير الضروري والوافي ، وإذا هو لم يعطنا صورة كاذبة ومشوهة لتابع الأحداث بكماله . ترى ما هو التفسير ؟ وإلى أي حد يحتاج إلى إيضاح العلاقة العلية ؟ هناك كما هو مألوف ممان وآراء مختلفة . فلفظ يفسر بمعناه العادي يعني أن «يسط المرء أو يوضح شيئا لنفسه أو أن يفهم سبب شيء أو أصله » . كما ورد في المعاجم . فكل طريقة تساعد على الانجاء نحو الفهم يمكن وصفها بأنها تفسير في حدود هذا المعنى الشائع . وفي بعض الأحيان يكون التركيز على السبب أو الأصل ، ويكون في أحيان أخرى على تأويل مصطلح أو فكرة ، وفي أحيان أخرى أيضا على بيان للدافع أو الهدف وهكذا ، ثم إن «القاموس الفلسفي» Philosophical Dictionary 1942 يعرف « التفسير » بمعناه العام بأنه « عملية أو فن أو وسيلة أو منهج لجعل حقيقة ما أو رواية ما واضحة جلية ، وأنه النتيجة أو التعبير لما جعل واضحا » . وربما كان هذا هو المعنى المنسوب إلى شيء ، أو كان وصفا تكوينيا له .

على أن هناك أيضا مفهوما آخر للتفسير أشد صرامة وتشددا في كل من المنطق والعلوم الرياضية والفيزيائية . ويورده معجم وبستر الأمريكي

على النحو التالي : « ايضاح (ظاهرة) بوصف كونها قابلة للتحديد عن طريق ظروف وحوافز معروفة أو الاستدلال عليها من مقدمات مقبولة » . والتفسير بمعناه التقني كما ورد في القاموس الفلسفي هو « طريقة اظهار بصورة استطرادية منطقية أن ظاهرة أو مجموعة من الظواهر تشمل لقانون بواسطة علاقات عليا أو قرائن وصفية » . وهناك ثلاثة أنواع من التفسير العلمي حسبما يرى هذا المرجع : تكويني (على أساس الظروف المباشرة التوبة التي تنتج احدى الظواهر) ووصفي (العناصر المادية للظاهرة) ، وغائي (الغاية المقصودة أو التي يراد بلوغها) . والتفسير لا يحتاج الى تأكيد السبب ، وذلك لأنه يمكن أن يكون « البحث عن التعميمات التي ترتبط متبايراتها ارتباطا وظيفيا بحيث يصبح في الامكان حسابان قيمة أي متباير مفرد وفصلها عن قيمة المتبايرات الأخرى ، سواء أكانت العلاقات العلية جديرة بالملاحظة أم متضمنة على نحو جوهري ، أم لم تكن هذا ولا ذاك » .

وقد دار في الآونة الأخيرة نقاش كثير حول طبيعة التفسير في كتابة التاريخ ، وبخاصة فيما يتعلق بإمكان اقترابه من تفسير العلوم الطبيعية من حيث اقامته على قوانين عامة . وعلى النقيض من أولئك الذين جنحوا الى فصل التاريخ عن العلم ، والدفع بأنهما يختلفان اختلافا جوهريا ، راح كارل . ج . هبيل في بحث له نشر عام (١٩٤٢) وكثر اقتباسه ، يجادل بأن القوانين العامة لها وظائف متماثلة تماما في كل من التاريخ والعلوم الطبيعية على السواء ، وأنها تشكل أداة لا غنى عنها للبحث التاريخي ، بل انها تشكل الأساس المشترك لاجراءات متنوعة كثيرا ما تعد أنها تميز العلوم الاجتماعية بالتفاضل مع العلوم الطبيعية . وهو يعرف القانون العام بأنه : « بيان له صيغة شرطية عامة قابل للابسات أو الدحض بواسطة نتائج اختبارية ملائمة » ، فهو يماثل تقريبا الفرض العام ، وأنه يؤكد وجود استطراد منتظم من النوع التالي : « في كل حالة تحدث فيها بمكان ووقت معين حادثة من نوع معين (س) ، تحدث حادثة من نوع معين هي (ع)

فى مكان وزمان يرتبط بطريقة معينة بمكان وزمان حدوث الحادثة الأولى، ويقول هبيل أن مثل هذه الفروض تستخدم فى التفسير والتنبؤ التاريخى ، وهى تدل على أنه كلما حدثت أحداث من النوع الموصوف فى المجموعة الأولى ، حدثت حادثة من النوع الذى يجب تفسيره . ويستطرد هبيل فىقول : انه لا فرق من هذه الناحية بين التاريخ والعلوم الطبيعية ، فكلاهما لا يستطيع أن يقدم بيانا عن مادة موضوعه الا بلفة المفاهيم العامة ، كما أن التاريخ لا يستطيع فهم الفردية الفنية لموضوعات دراسته أكثر ولا أقل من الفيزياء أو الكيمياء .

ويورد باترك جاردنر (١٩٥٩ ص ٢٧٠) بعض الاعتراضات على هذه النظرية : ويخص بالذكر منها أن محاولات تقرير « القوانين » المفروضة مقدما فى التفسير التاريخى غالبا ما كانت غامضة ونوعية ، والا فهى مسرقة فى تحديددها وتخصيصها بحيث لا تنهأ لها صفة القوانين . وفوق هذا فإن وه . هـ والشى فى مقال له حول « المعنى فى التاريخ » ، (جاردنر ص ٣٠٣) يزداد اطمئنا فى اتهامه بأنه : « على الرغم من كل ما قيل عن هذا الموضوع ابان السنوات المائتين الأخيرة، لم يأت أحد بنموذج محترم لقانون تاريخى » . (وهو يرى أن محاولات كونت وماركس وتوينبى لم تصل للمستوى المطلوب) . وواضح أنه حتى أولئك الذين يقدمون هذه القوانين يبدون غير واثقين من الظروف التى ينتظر أن تطبق فيها . ويشير هبيل نفسه الى أن كثيرا من التفسيرات المقدمة فى التاريخ انما تقوم على « فروض احتمالية » لا على فروض عامة فهى من ثم « تخطيطات تفسير » لا تفاسير كاملة ، أى أنها اشارات مبهمة عن القوانين والظروف التى قد تكون مناسبة لها . فهى بحاجة الى ملء ما بها من ثغرات لتصبح تفسيرات كاملة التكوين .

ولعله لا يجدر بنا أن نبالغ فى أسفا على افتقار علم التاريخ الى القوانين العامة ، وذلك لأنها فى حد ذاتها لن تيسر للدارسين فهمها كاملا

للأحداث التي تمثلها . وعلى حد قول جاردنر أن من مهمة التفسير أن يجعل الشيء واضحا جليا ، وهذا أمر يندر أن يتحقق ، أن يتحقق على الإطلاق . وذلك بسجرد اظهار أنه ذلك النوع من الأشياء الذي يمكن دائما توقع حدوثه في أنواع معينة من الظروف . (١٩٥٩ ص ٢٧٠ ، انظر و . داري في كتابه « القوانين والتفسير في التاريخ » أو كسفورد ١٩٥٧) . على أن هذا التحديد ينطبق كذلك على جميع أنواع التفسير التي تمت محاولتها . وهي تبن أساسا أن الحادثة أو الفكرة موضع البحث هي جزء من نوع أكبر أو اتجاه علني ، وأنها تتسجم في مركب أكبر يتألف من عوامل متفاعلة . وهذا كله يتركنا وجها لوجه أمام هذا السؤال : « كيف ولماذا تنهأ في المقام الأول لهذا الوضع الغالب أن يصير إلى ما هو عليه ؟ » .

ولا كان الأمل في العثور على قوانين تاريخية مضبوطة في الوقت الحاضر . بعد ضربا من البعد عن الواقعية ، فلمل من المستحسن أن نمضي في طريقنا متخذين شيئا أقل طموحا . فنحن نستطيع أن نتقبل كتفسير جزئي أي شيء يبدو أنه يشير بفهم أكبر للموضوع ، أي يجعل الحقيقة المطروحة للبحث مفهومة ، ونظرا لافتقارنا إلى القوانين العامة ، نستطيع أن نطور عددا من « الفروض الاحتمالية » ، ليس من الضروري أن تكون من النوع المنهجي الرياضي ، بل تكون بشكل أحكام عامة تقريرية منهجية ، عرضة للتصحيح على ضوء أبحاث أكثر دقة .

ويمكن صياغة هذه الأحكام العامة في حذر بوصفها اتجاهات واضحة في ظروف معينة . فيستطيع المرء مثلا أن يقول أن (أ) كثيرا ما يترع تحت ظرفي (ب) ، (ج) أن يعقبه (د) ، وهذا يدل ضمنا على أنه على ضوء ما اجتمع لنا حتى الساعة من المشاهدات يبدو (أ) كأنما له أثر في توجيه (د) ، أو أنه بطريقة أخرى مرتبط يقينا مع (د) ، وقد يكون التأثير ضئيلا أو شديدا ، ثابتا أو عارضا ، حسبما تقتضيه قلة أو كثرة من العوامل

المساهمة . فيقال مثلا ان شعبا حياته مفرطة اليسر ، وأعداؤه قليلون وغداؤه وفير، وجوه معتدل، ينزع الى أن يصبح بلدا كسولا مولعا بالترف . وأن تركّز الثراء طويلا في أيدي أرستقراطية راسخة القدم لها تقاليد في الاستمتاع الرقيق المذهب يبدو أن يشجع تنمية الفنون الزخرفية ووسائل الترفيه والطقوس الدينية . مثال ذلك حالة اليابان كما تصورها « قصة جنجي » Genji غير أن مدى ما تنسم به هذه الميول من قوة وانتظام وثبات لا يمكن بيانه دون قدر كبير من الدراسة المقزنة . والقول « بأن الحاجة أم الاختراع » انما يمد ضربا من أنصاف الحقائق في أغلب الأحوال، فهو لا يصدق الا في ظروف معينة تساندها أسباب معاونة معينة ، مثلما يحدث عندما تتوفر في الناس الرغبة وقدرة المبادرة والشجاعة والمعرفة الأساسية والمهارة لاختراع ما يحتاجون اليه ، على أنه قول به من الصدق القدر الكافي لجملة تفسير جزئيا في كثير من الحالات وفي التطور العام للتكنولوجيا ، فان لم يكن فرضا ناضجا كاملا ، فهو على الأقل بداية نحو فرض من هذا النوع . والقول بأن « التاريخ يعيد نفسه » حقيقة جزئية . كما أن القول بأن « التاريخ لا يعيد نفسه » هو قول صادق الى حد ما .

والحق أن كثيرا من الأحكام العامة التي قدمت اليها في صورة قوانين على يد فلاسفة من أمثال كونت وماركس وسبنسر والتي وصفت فيما بعد بالزيف والخطأ ، انما تحتوي على عنصر من الصدق والاحتمال . فهي تصف أنواعا من تعاقب الأحداث التي تحدث غالبا ولكن ليس دائما . وهي تستحق الاختبار العلمي ، لا أن تقبل جملة أو ترفض جملة ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن النظرية القائلة بأن الاكتشافات المتعاقبة لمصادر الطاقة الجديدة قد أفضت في الماضي الى تغييرات وتطورات ثقافية بعيدة الأثر ، تصل الى خلق مراحل جديدة في التطور الثقافي (١) . ويمكن إعادة صياغة هذه النظرية في شكل فرضية عليّة . مفادها أن الزيادات

(١) هوبيل ص ٦١٩ . انظر ل . ا . هوبل في Energy and the Evolution Culture American Anthropologist مج ٤٥ (١٩٤٢) ، ص ٢٢٥ - ٢٥٦ .

الكبرى فى ضبط الطاقة تنزع الى انتاج مراحل ثقافية متطورة الى درجة عظيمة - كما يحدث فى كثير من الأحيان - متبادل : فان مثل هذه المكتشفات هي أيضا نتيجة تطور ثقافى أسمى ، كما هو الحال فى التكنولوجيا العلمية . أما أن ينتج عن كل ذلك تطور مستمر فهذه مسألة عويصة تحتمل النقش والجدل ، فان اكتشاف القوة النووية قد يؤدى الى ابادة الجنس البشرى أو اضافته وراثيا .

ولا تقصر الفروض والتفسير الجزئية للتاريخ على النظريات العلية المحددة ، وان احتوى معظمها على بعض مضمونات عليّة . وتتخذ بعض تلك النظريات نهجا لها وصف ما فى التاريخ من عمليات ثابتة ومتكررة والطرائق والأساليب والقوى التى تحدث بها التغيرات التاريخية . فان كان حقا أن الفن والثقافة يتطوران ، فان هذه المعرفة تساعد على زيادة فهمنا للتاريخ وان لم تكن تفسيريا كاملا . فان أية معرفة عن كيفية ترابط عمليات التاريخ الرئيسية هي تفسيرية بالمعنى المريض لهذا المصطلح . ومما يساعدنا على تفهم التاريخ والتطور كليهما أن نعلم أن التطور يكون أحد المظاهر فى نموذج دائرى أكبر أو لا يكون ، كذلك مما يساعد على تفسير تفسير التطور أن نعلم أنه يحتوى على عمليات عديدة واسمة النطاق مثل الاختيار الطبيعي والانتشار الثقافى . فهذه أساليب وقوى (Mechanisms) يمسى بها التطور قدما . كذلك يمكن اعتبارها أسبابا مساهمة فى احداث التطور . وهي فى بعض الأحيان تعمل وعندئذ يبدو أنها ذات أثر كبير ، وفى أحيان أخرى ينتفى ذلك ، وكما هو الحال فى سلوك الألكترولونات والبروتونات فان أسلوبا من هذا النوع لا يمكن عادة النظره العارضة ملاحظته مباشرة . ورغم أنه يدرك على أنه استثنائى وليس صورة مطابقة للحقيقة المطلقة ، فلا بد من استنتاجه من الأدلة الحسية عن طريق وسائل تقنية دقيقة ومعقدة ، ذلك لأنه يعمل على مستوى أعمق ، الأمر الذى يندق معه كشفه بالخبرة الحسية العادية . والأساليب التى تكشف بالتالى مثل

الناصر الكيماوية وتفاعلاتها هي ، أقل عددا بكثير وأشد انتظاما في عملها من وفرة الظواهر الحسية كما تشاهد في الحجرة المادية ، فإن ما يبدو للنظرة العارضة أنه ظواهر نائية متنوعة تماما مثل غير زهرة مدارية وعظام زاحفة متعجزة ، يتبين أنها أمثلة للعملية الأناسية نفسها ، وأنها تعمل على امتداد خطوط مختلفة نوعا ما تحت ظروف مختلفة . فإن اكتشاف أوجه الشبه الخفية والأنماط المتكررة دون الظواهر مما يحول الفوضى والتنوع الواضحين الى نظام وبساطة ، يشيع الفهم جزئيا . وهذا يصدق بصفة خاصة - كما هو الحال في الاختيار الطبيعي - حين يمكن استخدام المبدأ العلمي كأداة للتكهن والضبط .

وعملية الانتخاب الطبيعي هي إحدى الطرق التي يعمل فيها التطور ، وهناك عملية أخرى هي الانتخاب الصناعي في تربية الحيوان . وتساعد فكرة الاختيار الطبيعي على تفسير التطور باظهارها الطريقة التي يعمل بها . ومع ذلك ، فإن الاختيار الطبيعي ليس من الضروري أن يتوافق دائما مع التطور . ذلك أن الاختيار الطبيعي - كما رأينا - يشجع الانحطاط Devolution في بعض الأحيان ، عندما تكون هناك أنماط أقل تقدما في معارج التطور أصلح للبقاء . والتطور والاختيار الطبيعي عمليتان متميزتان الى حد ما ، ولكنهما متوافقتان على وجه الجملة . والواقع أن المعرفة بهما كليهما تساعد على تفسير عدد ضخم من عمليات أبسط منهما ، باظهارها بالتفصيل كيف يعملان . وذلك بوجه خاص بكشفها عن الخطوات المتوسطة والقوى الفاعلة المتضمنة فيهما . ونظرية التطور بوصفه عملية كلية تفترض وجود نشوء أو نمو من الشيء المفرط البساطة وعدم التحديد الى الشيء المفرط التعقيد والتحديد (كما هو الشأن في الانسان والثقافة والفن) . ولكن حتى خرج علينا دارون بأرائه لم يتوصل أحد الى فهم خطوات التطور الوسطى الفاعلة ، ومن ثم بدت العمالية كلها بعيدة الاحتمال . ولم يلبث وصف دارون للاختيار الطبيعي أن أضيف

إليه وصحح بأوصاف التغير المفاجئ ، وقانون مندل الخاص بتوارث الصفات
في الحيوانات والنباتات ، وهذه كلها تساعد على تفسير كيفية حدوث التغير
الوراثي ، فأما المظهر الآخر للاختيار الطبيعي ، وهو المتعلق بآثر البيئة ،
فقد أوضحه ما كتب من بيانات حول كثير من التغيرات . مثل تخفيف
المستقمات التي كانت توائم حياة الزواحف . كذلك ساهمت الجيولوجيا
والكيمياء الحيوية وعلم النبات والايكولوجيا (علم علاقة الانسان بالبيئة)
والأثروبولوجيا (علم الانسان) وغيرها من العلوم بنصيبها في ملء
الصورة الكلية . ويتمون العلم والتاريخ في بناء وصف نستقي للعملية
الكونية ، بما في ذلك دور الانسان في تلك العملية ، كما تشاهد من وجهة
نظرنا المحدودة ومع قوانا المحدودة . فالعلم يؤكد التكرارات على حين
يؤكد التاريخ التفردات الفذة ، ولكن العلم والتاريخ كليهما يعالج
الناحيتين معا . وهكذا كلما زاد وصف العملية الكونية على نحو أوفى
وضحت وضوحاً أتم وان لم يقترن ذلك بتوقع بلوغ الكمال أو الموضوعية
التامة .

وبينا نزيد من فهمنا للعملية الكونية ، نزيد آلياً من قدرتنا على
التنبؤ بالمستقبل ، لا بصورة يقينية اطلاقاً ولكن على نحو تجريبي كما هو
الحال في الأرصاد الجوية . فإنا لا نستطيع من حقيقة دوران الأرض حول
الشمس هذا الأمد الطويل أن نكون واثقين تماماً من أنها ستستمر على هذا
الحال غداً ، وان كان الأسلم افتراض ذلك من أجل جميع الأهداف العملية
وكثير من الأهداف النظرية . ويصدق هذا نفسه على التطور في الحياة
والثقافة والفن ، مع هذا الفارق : وهو أن العملية نفسها يبلغ من شدة
تنوعها وعدم ثباتها واستقرارها ، وكثرة صدها أو عكسها ، أننا لا نستطيع
تقريباً أن نكون واثقين الى حد بعيد من أنها سوف تستمر . على أن ما في
ماضيها الطويل واستمرارها في مجالات معينة مبررات هامة توحى بأنها
سوف تتابع مسيرتها . غير أن الصورة هنا يدخل عليها عدد وفير من

التبايرات يفوق عدد مثيلاتها فى مجال الفلك بحيث يتعذر علينا فى ضوء المعرفة الراهنة أن نتكهن على أى نحو أكيد بخطوط معينة للتطور الفنى . ومع ذلك ، فليس هناك سبب وجيه للاعتقاد بأن التكهن الموثوق به لا يمكن أن يدعم شيئا فشيئا على طول هذه الخطوط كلما زدنا علما بالعوامل العلية وما تتضمن من نزعات راسخة . وقد حدث هذا فى علمى الاقتصاد والأرصاء الجوية . ثم ان المعرفة سوف تزيد أيضا من الناحية النظرية من قدرات الضبط والتحكم ، ولكن قد يقرر المجتمع عدم استخدام هذه القدرات استخداما كاملا .

وسوف يظل على الدوام التساؤل عن كيف أو لماذا حدث أن كانت هناك عملية تطويرية فى المقام الأول ، والحق أن كل اجابة محدودة تبسط القصة عكسيا الى الماضى ، مع امكان استمرار تراجع الأسئلة والأجوبة خلفا الى ما لا نهاية . ونحن حين نحاول تفسير الشيء الذى بدأ العملية ، أو ما يجعلها تستمر على نحو ما تفعل ، ندخل سيلا لا تستطيع العلوم أن تتأدنا فيه الا الى أمد وجيز ، فإذا تجاوزنا هذا السيل ، دخلنا فلك الغيبات (المتافيزيقا) والأوهام .

٣ - حدود ومستويات التفسير السببى فى العلوم والغيبات

إذا فهمت الغيبات (المتافيزيقا) على الأساس التقليدى بأنها شعبة الفلسفة التى تنشئ كسب معرفة معينة عن الحقيقة المطلقة ، فإن تلك محاولة يائسة فى رأى العلم التجريبي والفلسفة منذ عهد هيوم . فإن مادة الغيبات بهذا المعنى قد انحطت فى السنوات الأخيرة . ويمكن أن يقال هذا أيضا عن علم الجمال بوصفه محاولة لتفسير جمال الطبيعة المطلق على أساس أنه صنف خارق للطبيعة .

ومع هذا ، فإن بعض المفاهيم الحديثة لعلم الجمال والمتافيزيقا ، هى أكثر اتفاقا مع المذهب التجريبي العلمى الحديث . والمادتان كلتاهما يمكن

اعتبارهما قاصرتين على تفسير الظاهرات تفسيراً نظرياً في عالم الفن والخبرة الجمالية . ويصف تاريخ الفنون الظاهرات الفنية في تسلسل زمني ويحاول شيئاً من التفسير السلبي ، كما هو الحال في تقدير أثر رجل واحد على آخر ، أو مدرسة واحدة على أخرى ، وأثر الظروف الاجتماعية على أساليب الفن . غير أن مثل هذه التفسيرات غير كافية لتفسير ما تتميز به الأساليب أو الاتجاهات أو المبقرية الفردية من صفات جوهرية خاصة . ولكن فمن تدوين التاريخ يمكن كما رأينا أن يصبح شيئاً فشيئاً فلسفياً أكثر حين يزداد تنقيح عمقا وسعة في المسائل التي تمس الطراز العام أو الاتجاه العام في مسائل الارتباطات بين الظاهرات الفنية وغير الفنية . وفي إمكانه أن يغدو فلسفياً نسبياً دون أن يدعى أنه ينفذ إلى ما دون المستوى الظواهرى للمعرفة ، أو أنه يتسامى فوقها بواسطة منطق يعرف بداهة أو حدس صوفي .

فأما الميتافيزيقا الحديثة ذاتها بوصفها مادة اختبارية عملية ، فإنها لا تدعى أنها تتسامى فوق الخبرة البشرية ولا أنها تصل إلى المعرفة بالأسباب الأولية أو النهائية ، (وهي تعتبر نهائية بمعنى أن التسلسل السببي لا يمكن تعقبه إلى الوراء بمقدار أكبر) . وكل ما تبتيه ان هو الا تحليل الخبرة نفسها وتفسيرها - بما في ذلك المعطيات العلمية الناتجة عن ملاحظة الطبيعة - بأكبر قدر ممكن من العمق والعناية ، وهي تحاول أحيانا أن تتكهن باحتمالات معقولة حول طبيعة الحقيقة الكامنة . وهي ليست ماتزمة بأية نظرية معينة في هذا الصدد . وقد عرفت الميتافيزيقا بالمعنى الحديث بأنها « أى نظام للتفسير يفوق ما يتسم به الفكر العادي من صنوف القصور أو عدم الدقة » (Dict. of Phil., p. 196) ويذكر قاموس وبسر أن الكتاب منذ عهد شوبنهاور آمنوا بالرأى المبني على الملاحظة والاختبار بأن الميتافيزيقا تعنى بتحليل الخبرة بالمعنى الواسع ، على بعضهم ممن يصرون على قصر استخدام المصطلح على معناه القديم يعدون فكرة الميتافيزيقا

الاختبارية العملية تنافسا في المصطلحات وانهم يفضلون تسمية المادة الحديثة باسم «فلسفة العلوم» . وأيا ما كان الاسم ، فإن ما نسميه «اليتافيزيقا القائمة على الملاحظة والاختبار» يرتكز على العلم . فهي محاولة لبسط التفكير العلمي الى ما وراء النقطة التي يمكن فيها اجراء الاثبات القاطع ، وللتأمل بروح العلم فيما قد يكمن بعد ذلك .

والواقع أنه من وجهة نظر المذهب التجريبي ، ليس هناك أى فصل حاد مطلق بين مستويات التفسير الميتافيزيقية والاختبارية . ذلك أن التفكير كله قائم - ويجب أن يكون قائما - على الملاحظة والاختبار سواء اعترف بتلك الحقيقة ، أو لم يعترف بها . فالفلسفة كلها والعلم والحكمة العملية تدرج تحت اسم « علم الظواهر » ، بالمعنى الحرفي لذلك المصطلح (وليس بالمعنى الدارج في مثالية هوسرل) . فانها كلها دراسات لعالم الظاهرات الذي لا نستطيع أن نسمو فوقه الا في نطاق التأملات التي لا سبيل الى اثباتها . على أن هناك داخل عالم التفكير المتعلق بالظواهر والاختبار عدة مستويات للعمق وسعة الأفق والدقة المنطقية والتنظيم النسق وأعمق تلك المستويات هو مستوى الميتافيزيقا القائمة على الملاحظة والاختبار ، وأندها سطحية هو مستوى التفكير الساذج الذي تعوزه القدرة على الفحص والتمييز .

ويقع بين هذين المستويين مستوى العلم الذي له في حد ذاته درجات كثيرة من العمق والدقة . والعلم اليوم يتجنب القيام بمحاولات نحو تفسير نهائي ويلتزم نوعا ما بالاستناد الى الدليل القائم على الاختبار والملاحظة في كل حقل من الحقول . وهو يتناول الأسباب القرينية لا الأسباب الأولى ولا النهائية . ولا يستطيع أى علم مثل علم الانسان أو التاريخ الثقافي ، أو علم الجمال ، أن ينفق وقتا طويلا في التأمل الميتافيزيقي ، لا لأن هذا الأخير زائف أو أنه مجرد حدس تافه ، بل لأن لكل علم مجال كاف للعمل في دراسة الظواهر الخاصة . وفضلا عن ذلك ، فإن كل علم ينزع الى تطوير معايير صارمة للضبط والبرهان تنزع الى كبحه عن التأمل في

المسائل الميتافيزيقية • ومع أن العلم من حيث مجال أبحاثه يقع في منطقة وسط بين الميتافيزيقا والتفكير الساذج ، فإنه أدق وأشد صراحة من أيهما ، من حيث مناهجه ومعايير الاحتمال فيه ، ورغم أن العلم والميتافيزيقا ، يتعاونان فانهما يعملان على مستويات للتفسير مختلفة نوعا ما ، ويحتاجان الى أنماط من القول مختلفة الى حد ما •

فأما على مستوى التفكير التجريبي الساذج ، فإن المرء يظل قريبا من سطح الخبرة العاطفي الملموس الحسى ، أى الى مكانه وزمانه الحاليين : وتكون التفسيرات الساذجة عادة على أساس الأشخاص والظواهر الطبيعية المألوفة ، فالأحداث الغامضة غالبا ما تفسر بأن التسبب فيها أشخاص أو أرواح خيرة أو شريرة يريدون مساعدة المرء أو إيذائه ، وينشئ التفكير البدائي هؤلاء الأشخاص من البيئة المحلية التى تشمل الأصدقاء والأعداء من البشر والحيوان ويجعل منهم آلهة تتحكم فى كل الأحداث من أجل الخير والشر • ويبلغ الأمر بالمقولة الساذجة ، حتى فى الحضارة المصرية أن تنزع الى تفسير الظواهر التاريخية أو العلمية على أساس هذه القوى أو الأعمال المألوفة الانسانية أو الحيوانية • فلو أخذنا مثلا هذا السؤال : • لماذا سقطت روما ؟ ، لجاءنا الجواب الساذج (كما عبرت عنه الأفلام الحديثة) بأن روما سقطت عقابا لتسببها على ما ارتكبه من آثام وقسوة نحو المسيحيين • وثم تفسير آخر أقل سذاجة نوعا ، قائم على شئ من المعرفة التاريخية ، هو أن روما سقطت لأن البرابرة غزوها • ومع أن هذا التفسير صحيح فيما ذهب اليه ، فإنه لا يتقصى ولا يبلقنا السبب فى محاولة البرابرة غزو روما ونجاحهم فى ذلك ، ولو بحث المرء الموضوع على أساس علمى أكثر - ولكنه اختارى رغم ذلك - لحاول عرض العوامل الكثيرة وتسلسلات الأحداث العديدة التى أدت الى ذلك السقوط ، بما فى ذلك الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية (السلالية) والجغرافية والتكنولوجية والعسكرية والدينية والمذهبية •

وفي إطار النظرية العالمية القائمة على الملاحظة والاختبار يواصل الفلاسفة المؤمنون بالمذهب الطبيعي التفكير في المسائل الميتافيزيقية ، وهم لا يقنعون بطرح هذه المسائل جانبا كما فعل سبنسر ، لمجرد أنها لا سيل الى معرفتها ، أو تجاهلها من أجل مجرد التحليل اللغوي ، وهم بدلا من هذا يحاولون أن يستتجوا من النواحي المتكررة للظواهر بعض فروض معقولة حول الحقائق التي لا بد أن تكمن في أساسها وتسبب فيها ، على أن فرضا من هذا القليل لا يمكن بأية حال إثباته و لادحضه وتفنيده ، ولكن بعضها يبدو على الأقل أنه يعمل بشكل ذرائعي (برجماتي) أفضل في نطاق الخبرة ذاتها ، بوصفها أدوات فكرية لمعالجة شئون الحياة وكتلة المعطيات التي تزداد يوما بعد آخر .

ولا تزال ميتافيزيقا المذهب الطبيعي الاختباري توالى التفكير في المسائل التقليدية لعلم طبيعة الوجود وعلم الكونيات : أعنى مسألة المادة أو المواد الأساسية (العقل أو المادة أو كليهما) ، وكذلك مسألة أصل الحركة ، وعمل العالم والملة الأولى والتفسير النهائي لما يحدث في الكون وفي الخبرة البشرية . ويؤمن المذهب المثالي بأن ما يبدو أنه مادة هو عقلي أساسا ، يشمل أفكاراً في العقل الكوني ، على حين يؤمن المذهب الطبيعي بأن الظواهر العقلية أو النفسية هي أساسا مناشط للمادة، أعنى حركات خلايا المخ المعقدة والأجهزة العصبية . ولا ينكر المذهب الطبيعي وجود الظواهر العقلية أو النفسية أو الروحية في حد ذاتها ولا بوصفها طرزا للنشاط والخبرة . وهو لا يقلل من قيمتها لبنى البشر . ولكنه ينكر فعلا أنها أفعال تصدر عن أية روح مستقلة أو مادة عقلية يمكن أن توجد منعزلة عن الأجسام . كما ينكر أن للعقل وضما ممتازا في الكون . فأما المذهب الثنائي Dualism فيعتبر العقل والمادة كليهما مادة حقيقية متسيرة مستقلة . ويرى أنصار المذهب المثالي والثنائي أن الملة الأولى وأصل الحركة شيء نفسي هادف . فأما عند أصحاب المذهب الطبيعي فالملة الأولى

وأصل الحركة مادي وعديم الهدف • وهم يرون أن العمل الهادف لا يحدث الا في الاجسام الحيوانية الحية العالية التطور مثل جسم الانسان. ان ذلك العمل هو أحد مناسط المادة ، وهي تؤدي وظيفتها المضوية
المقدمة •

والواقع أن المذهب التائي والمثالي وكثيرا من نظرائهما أو ما يرتبط بهما من معتقدات (كالمذهب الحيوي والنسائي Teleology والروحي الخ) انما هي أشكال للمذهب الخارق للطبيعة بالمعنى الذي يعرفه وبستر حيث يقول: « انه كل مذهب يؤكد حقيقة وجود فيما وراء الطبيعة وخارج نطاق تحكم وهداية الطبيعة والبشر ، وذلك عن طريق قوة أو قوى خفية غير مرئية » • ويعرف المرجع نفسه « الطبيعة » بأنها مجموعة كل الظواهرات في المكان والزمان • ويعتقد المذهب الطبيعي أن هذا هو النسق أو المستوى الوحيد للحقيقة ، وأن سلوكه لا يحدده الا طابعها الخاص كما ترسمه جزئيا القوانين العلمية • فالطبيعة ينظر اليها على أنها تمتاز بالاكثاء الذاتي والاعتماد على الذات ، على أنه ليس لها أي سبب أو ضابط خارق للطبيعة عقلائي أو نفسي أو هادف • فيقال ان الحياة والعقل وضروب النشاط الروحي كالفن مثلا ، هي مجرد منتجات عرضية طارئة لقوى طبيعية ، فهي لا تحتل مكانة بارزة أو سائدة في العالم ، وربما توقفت عن البقاء كما يحدث عند ذبول نبات أو موت كائن حيواني ، وينكر المذهب الطبيعي أن الطبيعة مشتقة من أية ذاتية خارقة أو معتمدة عليها أو متجاوزة الخبرة البشرية (روتز ، ١٩٤٢ ، ص ٢٠٥) وهو بطبيعة الحال لا يؤمن بأن كل شيء حقيقي أو طبيعي يمكن أن يدركه الانسان ، وذلك لأن الألكترونيات لا يمكن ادراكها بالحواس مباشرة ، ولكنها تفهم على أنها أجزاء متكاملة في نظام الطبيعة ، لا كأرواح خارقة ، وثمة دليل مباشر مقنع يشهد على وجودها كظواهرات فيزيائية •

وهناك معنى آخر لتلك الكلمة الغامضة : « الطبيعة » ، معنى يمكن

المذهب الثنائي والثالث وما اليهما من مذاهب أن يدعى كل لنفسه أنه يساير المذهب الطبيعي لا الخارق للطبيعة . وفي حدود هذا المعنى ، تكون الطبيعة كما يعرفها قاموس وبستر : « حصلة القوى أو الوسائل التي تحدد صفة الأشياء وعملياتها جملة وتفصيلا ، وجماع أساس الظاهرات الموجودة ، كما أنها تحدد ترتيب العلل والنتائج ، سواء تم تصورهما كمجموعة من القوى والموامل التشكيلية أو كبداً مفرد تكاملي يتحكم في كل حقيقة تقوم في الزمان والمكان ، » « والطبيعة ، على أساس هذا المفهوم لا تقتصر على عالم الظاهرات ولا على ذلك الذي يشغل المكان والزمان ، بل هي تشمل أيضا كل الوسائل الروحية واللامادية التي تكمن والقوى الخلاقة والموجهة ، وراء الظاهرات وتسيبها ، وربما أثر المؤمن بوحدة الوجود أو بالناحية النفسية للوجود مثل هيجل ووردزورث ، أن يعتبر الطبيعة حافلة بالحس ، وأن الصخور والجداول المائية مفعمة بالحياة ، وأن النبات أو الحيوان يجاهد في سبيل الكمال . وكان هذا موضوعا مفضلا في الفن الرومانتيكي ، وفي نظريات التطور الأولى القائمة على المذهب الحيوي (القائل بأن للحياة أصلا منفصلا عن المادة) . ويضمن المؤمن بالناحية النفسية للوجود كل ما هو واضح من الظاهرات للطبيعة الظاهرة في مفهومه عن الحقيقة بوصفها روحانية تماما . وعندئذ تكون « الطبيعة معادلة للحقيقة والوجود ، أو « الكون ككل » ، وينزع أصحاب المذهب الثنائي الى اعتبار الطبيعة فيزيائية وقابلة للتأثيرات الخارجية ، تؤثر فيها روح خلاقة فعالة ، سواء في الكون ككل أو في الكائنات البشرية الحية . ومن ثم تكون الأرواح خارقة للطبيعة أو هي (في حالة الأرواح النافذة أو الخيثة) متجاوزة للطبيعة . وعلى الرغم من كل هذا الإبهام والغموض ، فإن مصطلح المذهب الطبيعي أخذ يزداد شيوع ارتباطه بالمذهب المادي الذري المتواتر لدينا من ديموقريطس الى ديوى وساتايانا .

وليس في رأي المذهب الطبيعي أن الطبيعة يمكن الآن ولا مستقبلا

أن يتحكم فيها الإنسان تحكما تاما . فان ذلك أمر مناف للمقل ليس فقط لما تتطلب عليه هذه المهمة من ضخامة هائلة لا حد لها ، بل أيضا لأن الإنسان نفسه جزء من الطبيعة وأنه يخضع دائما لطرائق سلوكها الأساسية . والمذهب الطبيعي ينكر معظم أشكال الايمان بوجود آلهة ، وان آمن لوكريشيس وجملة غيره من الطبيعيين بآلهة كانوا أجزاء من الطبيعة المادية . وربما كانت هناك كائنات عضوية طبيعية فى الكواكب الأخرى ، أعلى تطورا من الإنسان . والايمان « بآلهة الطبيعة » بمعنى الكائنات غير ذات الأجساد مثل الحوريات أو حوريات الغابة ، وغير ذلك مما وراء الظاهرات الطبيعية من أرواح ، يعد شكلا من أشكال الايمان بمذهب الحوارق . والمذهب الطبيعي ينكر أن فى الامكان قطع سبيل الترتيب العلى للأحداث الطبيعية أو غزوه بعوامل خارجية من نوع مختلف اختلافا جذريا كما هو المعتقد فى نظريات السحر والمعجزات والخلق (لا شئ من لا شئ Ex Nihilo)

والمذهب الطبيعي المصرى لا يذهب بالضرورة الى أن الوجود كله مادى . وكما هو ظاهر فى كتاب «عوالم الكينونة Realms of Being» ، تأليف ساتاينا ، فان ذلك المذهب ربما اعترف بوجود معالم غير مادية تتكون من جوهر الأشياء أو من الصفات والعلاقات الموجودة على نحو كامن مثل تلك التى تصفها الرياضيات . فان مثل هذا العالم يكون جزءا من « الكينونة ، Being ولكن ليس من الوجود Existence ولا يكون فى أساسه عقليا أو روحانيا كما يعتقد الأفلاطونيون . وبناء على هذه النظرية تظهر الجواهر (Essences) الى حيز الوجود مؤقتا ، حيث تنظمها المادة وتمثلها . والطبيعة الموجودة لا تضم جميع ما يمكن تصوره من امكانيات فى عالم الجواهر . وليست هذه سوى واحدة من كثير من النقاط القابلة للأخذ والرد فى الميتافيزيقا الطبيعية التى يختلف عليها أنصارها . ولكل نظرية تقليدية معتقداتها الرئيسية ، وأخرى هامشية اختيارية قابلة للتغير .

وتتزعج كل نظرية غيبية الى أن تتضمن نوعا معينا من الاجابة عن
أسئلة أساسية في فلسفة التاريخ مع قدر من الاختلاف في كل منها •
وكل منها يجب ، بطريقة مختلفة عن أسئلة من أمثال « ما السبب الأول
في التطور وفي تاريخ البشر ككل مجتمع ؟ » ، وما هو ؟ وما الذي كان
عاملهما الرئيسى الحاسم الموجه ؟ ، والواقع أن نظريات الحوارق تحاول
الاجابة على أساس الخلق والتحكم الروحانيين • ويحاول المذهب الطبيعي
الرد على هذه الأسئلة على أساس عوامل تقع داخل نظام الطبيعة العام •

ويعتبر المذهب الطبيعي هذا النظام فيزيائيا في أساسه ، ولكنه
لا يقتصر على أنواع الظواهر التي تدرسها العلوم الفيزيائية • فانه يضم
كذلك الحياة والعقل والفن • وهذه تعد أجزاء متكاملة من الطبيعة
الفيزيائية ، تنبثق منها في غضون التطور بوصفها انشاءات خاصة معقدة
للمادة • وهي ليست جديدة ومختلفة تماما كما تعتقد بعض نظريات التطور
الناشئة • وهي تصرف بطرق تختلف اختلافا هاما عن طرق تصرف المادة
اللاحية • ولكل مستوى منبثق لذلك النوع من التطور طرائقه المميزة
للسلوك بالإضافة الى ما كان له في المستويات السابقة • وان تفكير الفنان
أو العالم ليظل خاضعا لا للمادة والمتعضيات الحيوانية الحية من ميول أساسية
ولا يتطوى الابتاق على حد قول أنصار المذهب الطبيعي - على دخول عامل
جديد جده أساسية أو على مبدأ على لا يستقيم به ما سبقه من العوامل
والمبادئ • وانما هو في الحقيقة والى حد كبير عملية تعقيد على امتداد
خطوط معينة • فعندما تصل المادة الى درجة جديدة وطرز جديد من
التركيب المعقد ، تصبح قادرة على أداء وظائف جديدة كالعيش والتفكير •
وينكر المذهب الطبيعي أن المادة أو الطبيعة لها أية ماهية عقلية أو حيوية
بمعزل عن ذلك التركيب •

ومع ذلك كله ، فان الفروق بين المادة الحية والمادة اللاحية (غير
الحية) وبين الحيوان المفكر والحيوان غير المفكر وبين الفكر المتحضر

وصنوه غير المتحضر هائلة على نحوين ، فضلا عن أنها بالنسبة الأهمية للإنسان نفسه ، وإن لم تكن كذلك للكون على وجه عام ، ومن ثم فمن الحكمة ملاحظة هذه الفروق بحذافيرها وضبطها - إن أمكن - وفق معاييرنا للقيم ، ومتى ميزنا أساسها المشترك وعضويتها في الطبيعة الفيزيائية قلت أهمية محاولة تخفيض مستويات الانبثاق العليا إلى المستويات الدنيا ، فيما عدا الحالات التي نريد فيها المزيد من الفهم والضبط . أما المستويات العليا والتي هي أكثر تطورا ، فينبغي أن تدرس أولا وتفسر جهد الطاقة بلفتها هي ، بوصفها أشكالا كلية . ومن المسلم به أن تعقب التكوين التطوري للفن أو وصف أجهزته النفسية البدنية ليس ممنا تفسيره تفسيراً تاماً . ولكنه مع ذلك ، قد يضيف شيئا إلى قدراتنا على الفهم وعلى الضبط في نهاية الأمر (١) .

٣ - نظريات العلة الأولى أو النهائية للتطور

إن أي فرد يبلغ تعطشه للتفسير حد المستويات الميتافيزيقية حتى في نطاق حدود المذهب التجريبي ، مآله شيء من خيبة الأمل . ذلك أنه ما من نظرية عليّة يمكن أن تكون كاملة وافية . فأى شيء يقال عنه أنه علة لشيء ما ، قد يثير تساؤل المرء عن علة تلك العلة ، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية ، وقد أدى ذلك إلى ظهور أحداس ميتافيزيقية حول « علة أولى » لا علة لها ، المحرك الذي لا محرك له ، أو الذي ينبغي أصلا إرجاع كل النتائج إليه ، وهي المادة أو المواد النهائية الواقعة دون الظواهرات . وتحاول نظريات العلة الأولى أو النهائية أن تفسر على نحو جزئي على الأقل ، أصل جميع الأحداث ودافعها الحالى وقوتها الموجهة . وسواء اعتبر الإله أو المادة أو أى شيء آخر - ميبأ أول ، فاننا نظل أمام السؤال الآتى : لماذا يجب أن يكون الرب أو المادة أو الشيء الآخر على هذا النحو ؟ ولماذا

(١) عن المزيد من التفاصيل حول مدلولات المذهب الطبيعي ، انظر في الفهارس الختامية أسماء مراجع هذا المصطلح .

وجب اطلاقاً أن يكون كذلك ؛ مالكا لطيفة فطرية وقدرات ونزعات معينة طيلة الأزل الأبدى ؟ أجل اننا نواجه على حد قول ساتاينا السر المطلق ، ألا وهو : لماذا يجب أن يكون هناك كون اطلاقاً ؟ وبوجه خاص ، لماذا وجب أن يكون الكون كما هو ، بمجراته المضيئة وأرضه الخضراء المأهولة بالسكان والتي توائم كثيراً الحياة البشرية ؟

أما فيما يتعلق بالسبب الجوهرى للتطور ، فإن كل مدارس الفكر المتنافسة تترك شيئاً ما بدون تفسير ، مثال ذلك أن أشكالاً متنوعة من المذهب الفوطيمي تؤمن بأن الأحداث تجرى لأن « الله » أو الآلهة أو القدر ، يريدان على تلك الصورة ، ولكن متى سألنا لماذا يريدان المحرك الأعلى على تلك الشاكلة ، جاءنا الرد بأن ذلك سر غامض ، وربما كان من الخطر أن نتفحصه بعقليتنا الضعيفة .

وحرصاً على اشباع فضول المولعين بتقصي الأمور ، طورت الديانات العالمية خرافات ونظريات فى نشأة الكون كذلك التى تراها فى أسفار هسيود والاصحاح الأول من سفر التكوين . ويلاحظ أن النظريات التى تكون فيها العلة الأولى الهية وروحية تقدم عادة تفسيراً شبه سيكولوجى كنضب الله من عصيان آدم لأوامره . ويبدو أن هذا النوع من التفسير يسر فهم مجرى التاريخ ويقربه للأذهان من وجهة النظر البشرية .

ومن المعلوم أن أشكال المذهب الطبيعى على اختلاف أنواعها تسبب التطور وجميع الظواهر الأخرى بصورة نهائية الى طبيعة المادة ، بالمعنى الواسع لذلك المصطلح ، وهى لا تقصر ذلك قصراً مطلقاً على المادة فى بعض أشكالها المعقدة ، كالذرات مثلاً ، وانما الى أية جسيمات جوهرية أو الكثرونات أو وحدات من الطاقة ، أو موجات فى الأثير ، أو كائنات فيزيائية أخرى ، قد تكون هى المادة الأساسية الشاغلة للفضاء ، والمادة بهذا المعنى الواسع للمصطلح دائبة على إعادة تنظيم نفسها فى أشكال مختلفة لا حصر لها ، لا يبرح يتفاعل أحدها مع الآخر ، منها ما يعزز ويساعد

على بناء بعضه بعضا ، ومنها ما يتعارض وينزع نحو هدم بعضه بعضا ، وكل وصف جزئى لهذه التفاعلات يعد تفسيرا جزئيا لنتائجها المجتمعة ، والمادة فيما يقول ساتاينا نزعات فطرية معينة للتحرك فى طرق معينة تتضمن ما نسميه بالجاذبية والألفة الكيماوية وأمثالهما ، أما لماذا تفعل المادة ذلك ؟ وهل كانت لها على الدوام ، أو سيكون لها فى المستقبل ، هذه الميول نفسها ؟ فهذا شئ لا نعلمه . على أن قيامها فى غلب الأحيان بالعمل بنفس الطريقة مددا طويلة يسمح لنا بوصف سلوكها والتنبؤ به فى قوانين فيزيائية ، ولكننا لا نستطيع التأكد من مدى استمرار صحة هذه القوانين ، اذ ليس من الضروري أن يكون ما لدينا من قوانين الفيزياء خالدا دائما أبدا أو نافذا المفعول فى كل أرجاء الكون ، الذى لا نستطيع أن نشاهد منه الا جزءا صغيرا .

ومن النزعات الفطرية فى المادة - فيما يقول المنادون بالمنذهب الطبيعي - ميلها لتنظيم نفسها فى أشكال معقدة أكثر فأكثر كأشكال الذرات والجزيئات والبروتوبلازومات والنباتات والحيوانات والمجتمعات والفنائين والسفونيات ، ذلك هو التطور الكونى معبرا عنه بلغة سينسر ومصطلحه . وقديما نسب لوكريشوس ، أصل هذه الأشكال الى انحراف بدائى للذرات ، جعلها تصادم وتجمع ، بيد أن الفكر الحديث يصورها فى صورة « الحركة الدائرية الدائمة » بمعنى كونها تتحرك تلقائيا فى مدارات ومجموعات مختلفة ، وقد اعتبر سينسر نزع المادة الى التنظيم نزع كلىة شاملة ، وان سلم بأنها قد تعكس نفسها يوما ما . ولكن الطبيعيين المعاصرين غير واثقين من ذلك فى غيرها . وهى فى بعض أنواع الحياة تتطور الى نقطة معينة ثم تعود فتقف أو تنكص الى الوراء . ففى بعض النواحي يبدو الكون الطبيعي كأنه قد تملكه الارهاق أو أنه يفقد طاقته المخترنة . أما كيف تأتى له فى بادى الأمر أن يختزن تلك الطاقة وهل فى استطاعته أن يستعيدا مرة أخرى بعد أن يهدما ، فهذه أسئلة لا تملك الفيزياء

جوابا حاسما عنها • وقد لا يتم هذا القلب الواضح فى السلوك عن تنافر
أساسى فى مختلف الحقول فيما للمادة من نزعات فطرية ، وإنما يدل على
تفاعل بعض أشكالها المختلفة التنظيم كالجينات (المورثات) أو البيئة
الفيزيائية • ومن الممكن أن نتصور أن هذا لا يتبع نتيجة مشتركة مختلفة
فى حالات مختلفة : تنمى تطورا مستمرا فى بعض الحالات وانحطاطا فى
حالات أخرى •

وكثيرا ما تبدو التفسيرات الميتافيزيقية كأنها هى ليست تفسيرات بأية
حال • فعلى حين يقول الطبيعيون : « ان المادة تتطور فى بعض الأحيان ؟
لأن تلك طبيعتها » • يقول أصحاب مذهب خوارق الطبيعة ، « ما هذا إلا
حشو وتكرار » ، المادة تتطور فى بعض الأحيان لأن « العقل العالمى
يريد ذلك » • ولماذا يريد العقل العالمى ذلك ؟ لأن تلك هى طبيعته ،
ويجب الطبيعيون وتلين : « هذه أيضا أجوبة لا تقل عن الأولى حشوا » •

والتفسيرات الميتافيزيقية من بالغ التعميم بحيث أنها حتى لو صحت
فإنها قليلة الجدوى فى تفسير أحداث وظواهر معينة ، فإن شئنا أن نعرف
السبب فى ظهور الحركة الروماتيزمية أو لماذا أبدع بيرون أو برليوز أو
ديلا كرواه على النحو الذى فعله كل منهم ، فالتا لن نعيد كثيرا من أن
يقال لنا ان « العقل العالمى » شاء ذلك أو أنه بلغ المرحلة الروماتيزمية فى
تطوره • وكذلك لن يساعدنا فى كثير أن يقال لنا ان المادة لها من القدرة
الفطرية ما يمكنها من تنظيم نفسها شيئا فشيئا لتكون بيرون وقصيدته دون
جوان • وقد تكون الاجاباتان كلتاهما صحيحة كفسير مطلق للشيئية
الشاملة ، غير أننا نحتاج الى شيء أكثر تحديدا وانتقاء ، يفسر كيف ولماذا
انتهت الأحداث بهذه الطريقة معينة وليس بطرق أخرى • كما أن
النظريتين كلتيهما فى حاجة الى بيانات معقولة عن الخطوات الوسطى
والطرائق والأجهزة المعنية • والا فأن التابع (مثل الانتقال من المادة
الموات الى سفونية) يبدو لغوا لا يمكن تصديقه البتة •

وقد نارت في القرن التاسع عشر معركة جدلية حول استبطان الحجة من التصميم الفنى ، أى الحجة القائية المرتبطة باسم بالى العالم اللاهوتى • وكانت تذهب الى أن التكيف المعقد كما هو الحال فى العين واليد البشرية ، يدل ضمنا على وجود خالق هادف ، على نحو ما تدل عليه ساعة تكتشف ملقاة على ساحل البحر • وبناء على هذا وجب أن يكون للتطور على حد قول تيسون « هدف لا يتوقف » على كر المصور • وأجاب الطبيعيون قائلين : من المؤكد أن المادة لا تتخذ شكلا معقدا تكيفيا على الفور ، ولكن شواهد الحفريات والتغيرات التلقائية وغير ذلك من المعطيات تشير الى أنها تستطيع فعل ذلك تدريجيا على كر ملايين السنين • وفوق هذا ، فإن « العمل الهادف » ، انما هو ظاهرة لا تحدث على مبلغ علمنا المباشر الا فى الكائنات البشرية الحية ، كما تحدث الى حد محدود فى الحيوانات العليا ، ثم هى لا تحدث أبدا بطريقة غير مادية •

ولا يمكن فى ضوء حالة الفلسفة الراهنة ، اثبات أى من التفسيرين الأساسيين أو دحضه ، فكل ما هنالك من ظاهرات ومن تفسيرات سببية معينة للبيولوجيا وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافى يمكن أن يضى عليه اما تفسير طبيعى أو تفسير خارق للطبيعة • ومن الحقائق المعروفة تاريخيا ، أن المذهب الطبيعى اكتسب قبولا علميا متزايدا خلال القرون الثلاثة الأخيرة • وبذلت فى أثناء العصر الفيكتورى محاولة أكيدة لتفسير التطور على أساس اللاهوت المتحرر ، ولم يقم أحد قط بدحض هذا التفسير مباشرة ، ولكن لم تلبث الفرضية القائية أن فقدت مؤيديها فى السنوات التالية بعد أن بدت قليلة الجدوى فى تفسير الظاهرات أو التبو بها ، وبخاصة وجود الشر والشقاء • وتدعم مركز الفرضية الطبيعية بزيادة عدد الظاهرات (بما فى ذلك ظاهرات الفن) التى بدت قابلة للتفسير على أساس فسيولوجى وسيكولوجى واجتماعى اقتصادى ، دون اللجوء الى قوى أو عوامل خارقة للطبيعة •

وينزع المشتغلون بالعلم والعمليون من أصحاب المهن الى استبعاد الميتافيزيقا على اعتبار أنها مجرد تأمل عديم الجدوى ولا يؤدي الى شيء .
فيزعم بعض المشتغلين بالمسلم والتاريخ أنهم يتجنبون الميتافيزيقا وأنهم لا يتناولون سوى الحقائق التي يمكن إثباتها ، فهم لا يدركون المدى الذي يمكن به للفروض الفلسفية أن تكون متضمنة في تفسير المعطيات العلمية .
والحق أنه من الصير تطور نظرية في التاريخ الثقافي دون اظهار شيء من التحيز الفلسفي نحو المذهب الطبيعي أو المذهب فوق الطبيعي الخارق .
فإن السعي المستمر لتفسير الأحداث دون اشارة الى توجيه خارق ، يمد في حد ذاته دليلا على الميل نحو المذهب الطبيعي أو الواقعي .

وفي الامكان من الناحية النظرية الوصول الى كثير من الحلول الوسط . فيمكن للمرء أن يميل قليلا نحو المذهب التائي أو التالي بافراض وجود مستوى منبثق من الظواهر الثقافية والعقلية ، هو ثمرة التطور المضوى ، ولكن يتجاوزه ويختلف عنه اختلافا جوهريا . على أن أتباع المذهب الخارق في فلك العلم مهما يبلغ من صرامتهم في عدد محدود من حقول البحث ، ينزعون الى الكشف عن أنفسهم - كما فصل والاس خصم دارون ومنافسه - باللجوء الى التفسيرات الخارقة عندما لا يتاح لهم مباشرة أى نوع آخر من التفسير . فأما الطبيعيون فيتوقعون الثور على تفسير طبيعي عاجلا أو آجلا ، ويرغبون في انتظاره صابرين .

والواقع أنه لا المذهب الطبيعي ولا المذهب الفوطييعى بمستطيع تزويدنا بتفسير وافى لتاريخ الفنون . فليست هناك نظرية قديمة أو حالة تؤدي ذلك ، ولكل نظرية منهما نقاطها الضعيفة . فأما نقاط ضعف مذهب الخوارق (الفوطييعى) فتتعلق بملاقات الفن والثقافة بعالم المادة الطبيعي والتطور المضوى ، أى الأسس الفسيولوجية والاقتصادية للحياة . أما نقاط الضعف في المذهب الطبيعي فتتعلق بالنواحي الذاتية الاستبطانية للخبرة الفنية والجمالية . فالمذهب الطبيعي لا يساعدنا الا قليلا في تفسير هذه

النواحي على أساس الخلايا العصبية والعقد العصبية والدوافع والشهوات
الفسولوجية وضروب الاشباع والفشل . وذلك على حين أن أنصار
مذهب الخوارق - نظرا لايمانهم بما للنواحي النفسية من استقلال وأسبعية
- قاموا بقدر أكبر من مشاهدة ووصف الظواهر الذاتية يفوق ما فعله
خصومهم . وقد أدت وجهة نظرهم في كثير من النواحي الى استبصارات
أعمق كثيرا مما توصل اليه المذهب الطبيعي ، وخاصة في نطاق العالم
الجواني ، عالم الخلق والتأمل الفني . على أن المذهب الطبيعي من الناحية
الأخرى، كان أشد يقظة نحو ملاحظة السلوك الصريح في الفن ونحو
العلاقات بين علم الجمال والفسولوجيا وعلم الاجتماع ، وظلت الثنائية
والمثالية منذ عهد أفلاطون أكثر نشاطا في وصف حياة الانسان المذهبية
والفكرية المعقدة وكذا طرائق الخبرة الصوفية البديهية والوجدية ، وظل
المذهب الطبيعي منذ عهد أبيقور أكثر نشاطا في وصف جوانب الخبرة
الحسية التي تهدف الى المتعة واللذة وفي وصف اعتماد العقل على أساسه
الفيزيائي .

ولا يتضمن المذهب المادى الفيسى (المتافيزيقى) اتجاها ماديا نحو
القيم . وأعنى بذلك أن الممتلكات المادية والمتع الجسدية (كمتع الأكل
والشرب) هي أعلى مافى الحياة من قيم . فهو لا ينكر أثر العوامل
النفسانية والروحانية . وهو بالضرورة لا يؤمن بأن العوامل الاقتصادية
هي العوامل الرئيسية التي تحدد الفن . وكل ما ينكره أن العقل أو الروح
مادة منفصلة أو أنه نمرة نشاط مادة كالروح مثلا . وهو يفسر الظواهرات
« الروحانية » بما فى ذلك الفلسفة والفنون والعلم ، بأنها من عمل مادة
عضوية . على أن العوامل الجمالية والخلقية والفكرية وغيرها من العوامل
النفسانية الداخلة فى التاريخ الثقافى لا تستبعد بوصفها عوامل عليّة . بل
على العكس من ذلك . تؤكد قوتها وقيمتها فى وضوح وجلاء ، فأما فاعليتها
العلية فتعتبر مادية فى نهايتها القصوى وأنها تعمل عملها عن طريق مايجرى
من حركات المادة والطاقة فى الدماغ وغيره من المواضع ، وهكذا يحتفظ

بالتمييز الهام بين النايات والأسباب المادية والروحية كاملا ، ولكنه يقرر بلغة السيكلوجيا الطبيعية .

وتغير الظروف فى فلك النظريات تغيرها فى فلك الأعمال . فان أية نظرية نجحت أو فشلت فى منتصف القرن التاسع عشر قد تلقى اليوم مآلا مختلفا تماما . خذ مثلا فلسفة التاريخ عند هيجل ، تجد أنها وان قلت قيمتها من حيث تفسير التطور الفيزيائى أو البيولوجى أو قبل التاريخى ، أخذت تزداد صدقا كلما زادت الحضارة تقدما ، وهى أصدق من حيث ان الأحداث البشرية تسيطر عليها يوما بعد آخر العوامل النفسية والفكرية ، وعملية تفكير جماعى تنزع نحو قدر أعظم من التمايز العقلى والوعى الذاتى ، وتشيا مع خط الفكر هذا ، ربما صح أن الفن سيصبح فى المستقبل أكثر استقلالا عن أحداث أية بيئة فيزيائية أو اجتماعية اقتصادية بعينها . فالفنان وجمهوره اذ يعرفان كل الامكانات والقيم المعينة ، ربما استطاعا فى مجتمع حر أن يختارا بحرية أكثر مايشاءان من بين عدد ضخم مما يقع تحت أيديهما من طرز الفن وأساليبه . وستكون المعرفة بأنواع معينة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية أقل قيمة على نحو مطرد فى تفسير الأساليب المعينة للفن المنتج أو التبوؤ بها . فقد يمكن لنظرية سببية أن تتفوق أحيانا وتصدق بمعنى برجمائى مدى حين ، دون أن تظل دواما على هذه الحال .

ومن الحكمة أيضا المضى فى هذه الأيام فى محيط العلوم التاريخية والثقافية ، وكأن مذهب التعددية حقيقة واقعة . ومن الجلى أن نظرية واحدة مفردة فى المتافيزيقا - سواء أكانت مادية أم روحانية أم غير ذلك - ليست بكافية لتفسير جميع الظواهر المتنوعة التى ينبغى لنا معالجتها . وكذلك الشأن مع مذاهب القرن التاسع عشر ، مثل مذاهب التوازى والانتشار والتكوين القويم والانتخاب الطبيعي . اذ أن كلا منها يبدو كأنما يساعدنا على فهم بعض أنواع الظاهرات دون غيرها . ومن ثم وجب

علينا التقدم فى سبيلنا كأنما بين أيدينا عوامل على كثره ، ربما زودنا أى واحد منها أو أية مجموعة منها جمعتها الصدفة بأفضل التفسير فى حالة معينة . وجدير بالذكر أن المذهب التعددى ليس فى حد ذاته تفسيراً وإيا للظواهر ، بل معناه اتجاه المرء الى أن يكون منفتح الذهن أثناء اخبار عدد وفير من التفسيرات المقترحة ، دون أن يتعجل فى اختزالها كلها الى تفسير واحد . وسيظل الفلاسفة يواصلون البحث عن عدد أكبر من العلاقات الكامنة الأساسية ، وعن عوامل لم تعرف بعد .

٤ - الحتمية واللاحتمية فى تفسير التاريخ الأنواع المتطرفة والمعتدلة من كل منهما

يعرف مذهب الحتمية فى الفلسفة بأنه « المذهب القائل بأن جميع ما فى العالم الفيزيائى من حقائق - وبالتبعية فى التاريخ البشرى - تعتمد اعتماداً مطلقاً على أسبابها وتكيف بها . ويعرف فى علم النفس بأنه المبدأ القائل بأن الإرادة ليست حرة ولكن تحددها الظروف النفسانية أو الفيزيائية ، (قاموس الفلسفة) . وقد يفهم من المذهب أحياناً أنه يؤكد نسولية العلاقات السببية : أعنى أن كل حدث له علة ، أى أنه ليس هناك حدث بلا علة (لا شئ يأتى من لا شئ Ex nihilo nihil fit) ويقال ان طبيعة كل حدث تنتج حتماً من المجموع الكلى للأحداث والظروف السابقة، ومن ثم ليس هناك أى عقوبة حقيقية أو مصادفة أو تعدد البدائل . ويحتج أصحاب المذهب الحتمى قائلين : « لو أننا عرفنا جميع الأحداث أو الظروف السابقة ، لأمكننا أن نتنبأ فى دقة بجميع الأحداث التالية . وهم لا يشيرون ضمناً الى أنه لن يكون هناك تغير فى القوانين والعمليات الكونية ، بل يرون أن امكان هذا التغير الآجل ينهى أن يكون ضمناً بشكل ما فى طبيعتها الأصلية . أما مذهب اللاحتمية فانه ينكر هذا التعليل الشامل والتسلسل الضرورى .

وكان هناك فى الآونة الأخيرة معارضة ضئيلة نسبياً لمذهب الحتمية فى

العلوم الفيزيائية ، وذلك باستثناء بعض نواحي نظرية الكم . أما في نظريات التاريخ البشرى وعلم النفس والفن فكان هناك قدر كبير من المعارضة ، لا لمذهب الحتمية بصفة عامة فحسب ، بل لبعض أشكاله الخاصة أيضا .

ويمكن تفسير الحتمية على أنها القضاء والقدر ، كما هو الشأن في الدين الاسلامي ومذهب كالفن . ويمكن أن تكون تائية أو مثالية ، وهذه الأخيرة هي نوع من الأحادية الميتافيزيقية . ومع ذلك فإن معظم مذاهب العقيدة المسيحية أصرت على حرية الارادة ، وذلك الى حد ما كوسيلة لتفسير وجود الشر والشقاء في العالم . فلو كانت خطيئة آدم مقدرة عليه من الله منذ الأزل ، لبدا أن من الظلم معاقبته من أجلها ، ولكن نظرا لأن آدم تلقى الاختيار الحرة خالصة من الله ، فإن خطيئته كانت ارادية ومن ثم كانت عقوبته جزاء وفاقا . على أن هذه النظرية تركت بعض النقاد يتساءلون : اذا كان الله وهو العليم بكل شيء والقادر على كل شيء قد عرف تلك الخطيئة مقدما فهل تمعد خلق آدم مع ميل الى ارتكابها ؟ ثم لماذا أبيع للشيطان أن يتواجد بوصفه عاملا فعلا يدفع الانسان الى الشر والاثم؟ وفي آياتنا هذه يجد المحدثون من واضعي نظريات القانون المدني والعقوبات شيئا من السر في تحديد المسؤولية واللوم ان كانت أفعال مجرم ما راجعة الى صفاته الموروثة وبيئته ، وبالمثل يصبح الاعتراف بفضل من أتى عملا طيبا أو خلافا مشكلة عسيرة ان كان كل ما يفعله الفرد مقدرا مقدما بعوامل تخرج عن ارادته .

وفي الأزمنة الخوالي كان الفنان يرى أنه من الجبر أن يكون الناطق بلسان احدى الربات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الفنون والعلوم (Muses) أو أى اله آخر ، ولكن الموقف يختلف ان نسب عمله الخلاق الى مادة عادية وعوامل اجتماعية . ويلاحظ في عصرنا الحالي ، أن الفنانين والمعين بهم يمتقون الفكرة القائلة بأن الفن - فهم على الأقل - متأثر

بما سبقه من فن أو اتجاهات فى الأسلوب • ذلك أنهم يحبون أن يشعروا بأن عملهم أصيل أصالة بحتة ، وأنه ليس موجودا بذاته ، ولكن تحدده شخصيتهم وعبقريتهم الفردية الخاصة ، على أن هذا الاتجاه - وإن شجعت المثل العليا المصرية للأصالة والتقدم - ينزع الى جعل الفنان خصما للحنمية التطورية ، فإن الفنان يمقت محاولتها تفسير الفن والشخصية على أساس قوى هائلة مجهولة • أجل ان تفسير الفن بسلسلة من الرسائل الاعجازية السماوية شيء أكثر اشباعا لفرور الذات (الأنا) • وما هو أشد اشباعا لهذا الفرور الصورة الذاتية للفنان الرومانتيكى بوصفه فعلا فى العالم الخارجى لا خاضعا له ، وبوصفه دارسا للطبيعة ثم مهذبا لها ، وكذا خالقا مبدعا من جديد من أعماق روحه ، مثل الخالق السماوى •

وعلى الجملة ، يبدو للتبيين أن الحنمية المحددة العامة هى أقوى وأرجح من اللاحنمية التامة فى تفسير الظاهرات الفنية وغيرها من الظاهرات الثقافية • وليس من الضرورى أن يؤدى هذا الى اتجاه قدرى (محتوم) فى السلوك الفردى منه أو الاجتماعى • فإن الحنمية المحورة لا تنكر أن الإرادة والنفسية البشرية - سواء أكانت روية أم مادية فى جوهرها - تعد عاملا محددا ومحددا فى الوقت نفسه • فالخالف الفكر يساعد فى توجيه مجرى الحوادث • وحين يتولى الانسان ضبط شئونه بصورة أكثر فعالية وأشد عزيمة يزداد سلطان العوامل الانسانية والغائية فى السلوك البشرى • وتصبح الحنمية النفسانية أكثر صدقا فى التاريخ البشرى ، وإن كانت قوة الانسان طفيفة فى هذا الكون • (وهذا لا يجعل مذهب الغائية يصدق على الكون بمجموعه) وما يحتمل أن يكون هناك من أثر كتيب للحنمية ، يلفظه نوعا ما بالنسبة للطبيعى ادراكه فى بادىء الأمر ، أن « قوانين الطبيعة تبدو من المرونة بحيث تسمح لنا بمجال ضخم من التنوع • على أن أهم مسألة فى الواقع العملى هى المدى الذى يمكن أن تتجز به رغباتنا الرئيسية والمميزة والمبقة الرسوخ فى الأنفس ، أجل تتجز ولا تحبط بفعل الظروف

أو القوى الخارجية أو يدفعها الخوف أو الاجبار دفعا الى سلوك دروب لم تكن لتقبل في ظروف أخرى .

ومن الممكن في سلوك الانسان اليومى - كما أنه غالبا ما يكون لازبا في حالة الفنان - أن يعمل كأنما اختياراته حرة حرية تامة . أجل اننا لا نعرف البتة بالضبط ما هي الأمور التي تحدد تصرفاتنا ، وانما هي تكشف عن نفسها في اقدامنا على التصرف أو احجامنا عنه . وربما انطوت على امكانات وقوى لم تتكشف في أسلافنا أو حياتنا البكرة الأولى . ونحن حين نتصرف كأنما قدر لنا التغلب على عقبات جسيمة ، ربما أظهرنا أن ذلك مقدر علينا . وفي وسع المجتمع أن يبلغ الحرية اذا تظاهر بأنه يملك القدرة على تحقيقها والتصرف وفقا لذلك الفرض . والحمية العامة لا تؤدي بالضرورة ، لاسطيقا ولا عمليا الى قيام أى نوع معين من الحكم حرا كان أم طغيانيا ، منفتحاً أم مغلقاً . ومن جهة أخرى فمن الحكمة والواقعية في أغلب الأحوال التسليم بأثر الظروف فينا وفي غيرنا . ولا شك أن من يعيش في بيئة من حي قدر منحط باحدى المدن ، أو من يحتوى تاريخ أسرته على نقطة ضعف ورائية يحسن صنعا أن يأخذ حذره منها في كل من نفسه وأطفاله . والانسان اذا يحاول تجنب الآثار السيئة وبلوغ الآثار الحسنة بالتربية أو غيرها من الوسائل الاجتماعية ، يحسن صنعا اذا يؤمن بإمكان فاعلية هذه الوسائل . والقول مقدما بأن العبقريّة في الفن مولودة مع الشخص وليست مكتسبة ، وأنه ليس في وسعنا أن نفعل شيئا لتقويتها أو لاعاقها ، قول ينم عن انهزامية مبسرة . فانا لا يمكن اطلاقا أن نكون واثقين حتى نحاول سبلا كثيرة ممكنة لصنعها وتعزيزها .

ولقد أشرنا من قبل الى الفرق بين مذهب الحتمية المثالية ، الذى يحدد فيه الروح الكونى كل شيء وبين المذهب الحتمى المادى أو الميكانيكى الذى تقوم فيه بهذا العمل الطبيعة الأصلية للمادة . وهذان النوعان كلاهما أحدى في أساسه ، من حيث انه لا يتضمن سوى عامل واحد محدد .

وحين تتخذ المذهب التتوى للعقل والمسادة بدلا من المذهب المثالى ، فتتا
لا تتخلى بالضرورة عن الحتمية الأحدية . اذ فى الامكان مع ذلك اعتبار
العقل القوة المخالفة الموجهة الوحيدة . على أن الحالة تختلف فى حالة
التأنيبات المتطرفة من الخير والشر ، كما هو الشأن فى العقيدة الزرادشتية ،
حيث العاملان المتافضان كلاهما ذاتى وعيد .

ولو نظرت الى علم الوجود على أساس المذهب الثانى ، لوجدت
الحتمية من ناحية واحدة خارجية لا متأصلة : فاللادة يجرى الفعل عليها
من الخارج كما يحدث عندما يشكل الخراف صلصاله . بيد أن من السهل
تأويلها بطريقة أكثر تأصلا ، فالروح تسكن الجسم ، وقوة الحياة تسكن
النات والحيوان . وهكذا تعمل الروح من داخل الشكل والعملية
الكليين .

ومذهب الحتمية المتأصلة فى نظريات التاريخ يمكن أن يكون طبيعا
(ميكانيكا) ، ومن ثم يصبح متأصلا أقل وخارجيا أكثر عندما يخصص
للعوامل البيئية دور أقوى فى تطور الفن والثقافة .

ويمكن مع هذا أن يكون « أحديا » بمعنى غيبي (متافيزيقى) حيث
يعد جميع العوامل مادية ، ولكنه تعددى فى تميزه لأنواع عديدة من
السبب المادى ، حيث تعمل أى الأنواع العديدة ، الى حد ما بطريقة مستقلة
ومنوعة . وتترزع الحتمية البيئية الى أن تكون أكثر تفككا ومرونة من
الحتمية المتأصلة ، لأن بيئة الحياة تحتوى على عدد وفير من العوامل المختلفة
المتغيرة .

والحتمية التعددية بتسليمها بأنواع كثيرة مختلفة من المتغيرات
المجهولة التى لا يمكن التنبؤ بها الى حد كبير ، تثول فى واقع الأمر الى
حتمية معتدلة . وهى مرنة متعددة الخطوط ، وهى مستعدة للتسليم بأن
أى نوع من المؤثر - قد يكون ثانويا أو ضعيفا أو قصير الأجل - يسهل
أن تغلب عليه مؤثرات أخرى . وتفسر كل حادثة أو كل نزعة من حيث

المبدأ بأنها نتيجة مشتركة لعدة عوامل ، ولكن لم تحدث مطالبة بتفسير أية حادثة تفسيراً تاماً أو التنبؤ بالمستقبل بدقة . فإن معظم العوامل الداخلة في حالة معينة لا يمكن ملاحظتها ولا موازنة آثارها النسبية موازنة دقيقة . والحنية العامة ، اذ تكيف على هذا النحو ، ليست اتجاهها جازماً أو مقيداً في مجال العلم ، ولكنها فرضية مثمرة . وكما يوضح « أرنست نايجل » (١٩٦٠ ص ٣١٧) فتفتح الحنية العلمية الباب أمام تحرر تقدمي من الأوهام ، وذلك بتشجيع البحث الموضوعي في الظروف التي يتوقف عليها وقوع الأحداث .

والحق أنه حتى النظرية التي تؤكد قانوناً ما أو عاملاً سببياً على أنه أساسي يمكن تأويلها بمرونة . وقد رأينا بأنفسنا كيف أنه حتى أصحاب مذهب التطور في القرن التاسع عشر لم يفكروا في التطور على ذلك النحو الجامد البسيط الذي اتهمهم به نقادهم المصريون . والاختلاف هو اختلاف في الدرجة . فالناتفيزيقي يستطيع الى حد ما أن يختزل جميع الظواهر الى العامل الوحيد : المادة أو العقل ، ويدرك في الوقت نفسه التنوع اللانهائي لنتائج ومظاهره . وفي امكان مذهب التطور اليوم أن يخطو خطوات عديدة نحو مذهب التعدد باعترافه بأن التطور ليس النزعة الكونية الوحيدة الواسعة الانتشار ، وأنه يسير في خطوط مختلفة كثيرة . وليس من الاختزال بالمعنى الضار أن يحاول المرء تصنيف الظواهر تحت أقل عدد ممكن من العنوانات ، اذا لم يتجاهل أو يزيغ تنوعها في الوقت نفسه . وليس هناك اختزال زائف أو افراط في التبسيط في تصنيف الحيوانات جميعها الى فقارية ولافقارية . ومن الجلي أن المفاهيم الثلاثة - وهي التطور والانحطاط والتسمية المعطلة أو التوازن - من الشمول الكافي بحيث تغطي تقريباً جميع الظواهر التاريخية ، ولكنها ليست بالغة البساطة اذا نحن أدركنا أن كلا منها تجيز تنوعات في التفاصيل لا حصر لها ولا نهاية .

وأشد ما يمترض عليه التعدديون في نظريات التاريخ انما هو نوع آخر مختلف من الأحدية - يمكننا أن نسميه الأحدية الثقافية ، لا الأحدية

المتافيزيقية - يتفق نوعا واحدا من العوامل العلية ويسامله على أنه العامل الوحيد الهام الذى يستحق الاهتمام •

فهل التعدديون هم حتميون أيضا ؟ ان بعض هؤلاء يتقبلون هذه التسمية بينما لا يتقبلها بعضهم الآخر • وهم يعتبرون حتميين معتدلين فى ذهابهم الى أن كل شئ فى الفن والثقافة تسبب فيه علة بطريقة ما • ويصر بعضهم على وجود عنصر حقيقى من الصدفة والحرية فى الأحداث ، ولكنهم لا يوضحونه تمام الوضوح • ذلك أن حتمية أكثر نباتا لا بد أن تدل ضمنا على أن كل شئ لا بد أن يترتب بالضرورة على الحصلة الكلية لأسبابه وظروفه • وهكذا فان مجرى التاريخ ينجم بصورة لامندوحة منها عن ظروفه السابقة الممهدة ولكن ليس عن أى قانون مفرد ولا عامل معين • وليس من الضروري أن يمضى مجرى التاريخ متخذًا اتجاهًا واحدًا ثابتًا ، وذلك لأن عوامله العلية لا تبرح تمتزج بعضها ببعض مرارا وتكرارا بطرق متنوعة متفرقة ، لا تسير أى نمط منتظم يستطيع الإنسان تمييزه الآن •

هذا ويمكن استخدام تعددية حتمية مرنة فى عمليات تفسير تكوين الأساليب ، والحقب أو المصور الخلاقة ، والمواهب الفردية • وقد قام التحليل الطبيعى مقتنيا خطوات ماركس وتين وفرويد وغيرهم ، بفصل أنواع قليلة من العوامل الرئيسية المتداخلة عن بعضها بعضا ، مثل عامل الوراثة البيولوجية والبيئة الأولى للأسرة والبيئة المحلية ، والتكيف الاجتماعى الاقتصادى والنمط الثقافى العام ، والتربية ، والتدريب الخاص • وكل من هذه يتضمن مجالا هائلا من المتغيرات يكاد يكون من المستحيل ازاء ما بين أيدينا من موارد فى الوقت الحاضر - اكتشاف طابعها المميز وقوتها النسبية فى حالة خاصة • وقد تبرز مجموعة أو مجموعتان من العوامل بروزا ظاهرا فى حالة معينة ، ربما نتيجة دعاية مثيرة أو إخفاء عوامل أخرى ، وعندئذ تنزع الى تفسير الأمور كما هو الشأن فى حالة أسرة باخ على أساس الوراثة وتأثير الأسرة • على أننا فى مكان آخر

كحالة بيرون الشاعر مثلاً ، قد نزع الى تركيز التأكيد على الطبقة الاجتماعية والعاهات البدنية . ولكن قصارى ما فى الأمر ، هو أننا فى مثل هذه الحالات ، يحق لنا أن نقول أن هذا عامل له تأثير قوى غير عادى . وما نقول البتة انه هو العامل الوحيد أو الكافى . فهناك عادة من الشواهد والبيانات ما يوضح أن سببا كهذا فى رجل آخر قد أنتج نتيجة مختلفة تماما ، وأن أسبابا مختلفة أفضت الى نتيجة مماثلة .

وفى مثل هذه الحال ، فإن الكثير من العمليات التى تؤلف عناصر التطور الثقافى وتسلسلاته تكاد تكون أمرا محتوما . غير أن ضرورتها محتملة وليست أكيدة ، فهى لا تنتج عن أى قانون شامل للتطور أو للطبيعة . بل تتوقف على طبيعة الانسان وبيئته فى هذا الكوكب ، ومن المعقول أنه ربما اختلف هذان .

أما فيما يتعلق بمراحل الفنون فقد كان أمرا محتوما أن تجيء الطرز والأساليب المعقدة - ان ظهرت اطلاقا - بعد الطرز والأساليب البسيطة ، وليس قبلها . فإن النوع البسيط قليل التطور شرط ضرورى لابد من توفره لظهور الأنواع المعقدة الراقية التطور . وكما أن الطفل لا يستطيع أن ينطلق مباشرة من طور الحضنة الى اللوغاريتمات فإن الانسان لم يستطع الانطلاق مباشرة من الوحشية الكلية الى القصص والكأندرائيات والسمفونيات ومثل هذه المحتوية طارئة بمعنى أنه ربما ما كان يحدث أى تطور على الاطلاق ، على أن التطور على امتداد كل خط من الخطوط ينبى له اما أن يتبع تعاقبات عامة معينة أو لا يتبع أى تعاقبات بتاتا . وبعض هذه التعاقبات تحدد تحديدا صارما على نحو أنه من غيرها فإن جنين الانسان لا يمكن أن يصبح فردا ؛ فهو لا يستطيع أن يتخطى أو يعكس نظام مرحله المقررة ، وان كان كل فرد يتطور بطريقة مختلفة قليلا . ففى تطور الفن أو تطور أسلوب بينه مجال أكبر كبيرا للتنوع كما يحدث فعلا تشعب على نطاق أوسع . بيد أن قابلية التعبير ليست الى ما لا نهاية . فالثقافة كالطبيعة سواء بسواء ، لا تعمل شيئا طرفة ، وان بدت فى أحيان

كثيرة كأننا نعمل ذلك • ونحدد مدى الامكانيات في كل مرحلة تحديدا
اجماليا ماهية العوامل السببية في تلك المرحلة من التاريخ •

والانسان الذي يعيش في حضارة معقدة شديدة التنوع كحضارتنا،
واقع تحت ضغوط كثيرة ومختلفة ، منها ما يصدر مثلا عن مختلف الأساليب
والبدع (الموضات) في الفن ، ومنها ما مصدره اختلاف الميول والنزعات
الدينية والسياسية • وعلاوة على ذلك فان ثقافتنا رغم ما بها من ميول الى
التطابق ، فهي تشجع طرزا وأنواعا معينة من عدم التطابق ، وتشجع أيضا
الحق العام للفرد في اختيار البدائل التي يتبناها • وانه لأمر أشق أن تتبأ
بالطريقة التي يستجيب بها فان بعينه لمجموعة معلومة من الضغوط •
فهناك اليوم ضغوط أكثر تنوعا ، وعوامل أشد ثقلها في باطن الفرد في
مدينة حضرية •

وهناك في التعميم التاريخي طريق وسط بين حتمية صارمة على نحو
زائف ، تعد كل شيء أنه العمل الضروري لقانون بعينه ، وبين التعددية
المفرطة أو الاحتمية ، التي تؤمن بأن أي شيء يمكن أن يحدث في أية
لحظة • ويمكن الطريق الوسط في ملاحظة الاتجاه والقوة النسبية والمدى
والأمد لمختلف النزعات في تاريخ الثقافة ، تلك النزعات التي تتخذ أبعادا
هامة • كما يمكن في تحليلها هي ودوافعها ، وفي ربطها بغيرها من
النزعات بوصفها متعاونة أو متصارعة • وسيتمهي الأمر في كثير من
الأحوال لا الى اظهار أن النتيجة كانت مؤكدة مائة في المائة ، وانما الى أنها
كانت محتملة الحدوث في الظروف القائمة • ومع زيادة المعرفة بالعوامل
المتضمنة نصل تكهناتنا التقريبية في الحياة الشخصية ، فنقول انه اذا
تساوت الأمور الأخرى واذا لم تحل أحداث غير متوقعة ، فسيحدث هذا •
وتعلمنا الخبرة كيف نميز بين الدوافع القوية والدوافع الضعيفة ، وبين
الدوافع المباشرة ولكنها قصيرة الأجل وبين العوامل التدريجية ، ولكنها
دائمة ثابتة • وفيما بين أضداد من أمثال • الضروري وغير الضروري ،
وما يمكن تجنبه وما لا مندوحة منه ، نستخدم مصطلحات مثل • مرجح

الى حد ما أو ه غير محتمل ، ولكن له فرصة للنجاح بنسبة واحد فى
المائة .

والواقع أن التقدم العلمى فى تاريخ الثقافة يحدث نتيجة صقل
واحكام مثل هذه التقديرات للفعالية العملية النسبية فيما يتعلق بالاتجاهات
الماضية والمستقبلية ، وليس نتيجة لبذل الجهود فى سبيل أنواع مستحيلة
من الضبط الدقيق أو تجنب التفسير العام عن جبن ووجل .

والتطور على النحو الذى عرفناه به ليس فقط عملية ، وإنما هو
ميل ثابت نحو التقييد فى المادة وما لها من مختلف الأنشطة ، بما فى ذلك
الإنسان والثقافة . وهذا الميل من القوة بحيث يحدث ضغطا ضخما على
الأفراد والجماعات لكى ينخرطوا فيه ، وإن لم يرغبوا فى ذلك . وهم
حتى وإن لجئوا الى التمرد على أنواع معينة من التطور وحاولوا قلب العملية
رأسا على عقب ، ينزعون الى الاسهام فيها طوعا أو كرها . وهناك مناشط
كثيرة يخالها الناس مضادة للتطور ، ولكنها فى حقيقة أمرها وتنتجها
النهائية تطويرية بحتة : أخص بالذكر منها الأشكال المعقدة فى نظم الحكم
والقنون وغير ذلك من النظم التى تبلور وتمسوق النمو . والواقع أن
الامتثال للميل التطورى فى ناحية من نواحيه الممكنة الموفورة العدد ،
يبدو - على ضوء هذه الحقائق - شيئا لا مفر منه . ولكنه لا يبلغ تلك
الدرجة التامة أبدا ، وذلك لأن الميل بأكمله قد يمس نفسه الى تقيضه
فى أى وقت ، كما أنه ليس الآن شاملا . أجل إن بعض الأنشطة التى
تبدو معادية للتطور هى فى الواقع كذلك ، أعنى أنها على الدوام عامل
تدمير وتمويق لكل ما ينضاف الى التطور الثقافى من جديد ، ومن أمثلة
هذا النوع ، احراق مكتبة الاسكندرية . ولا يخفى أن استمرار التطور
الى ما لا نهاية ليس بالأمر الضرورى ولا الذى لا ممدى منه ، ولكنه شئ
شديد الاحتمال والأرجحية بالنظر الى تاريخه المديد . ويحق لنا بغير
شواهد تدل على تغير جوهرى فى الاتجاه ، أن نعتبره على سبيل الافتراض
حقيقة نافذة على المستقبل .

• - أوجه التماثل بين فنون شعوب لا تربط بينها

هناك مسألة نظرية كبرى فى تاريخ الفن هى تفسير التماثلات
المارضة الأخاذة بين أساليب الفن فى أزمان وأماكن شديدة التباعد ،
حيث لا مجال لأثر مباشر يذكر • ويتساءل المرء من قائل : كيف يمكن أن
تكون البيئة هى عامل التحديد الأكبر ، والبيئات على ما هو معروف من بالغ
الاختلاف والتغير ؟ فما هو الشيء - ان لم يكن دافعا جوانيا ملحا - الذى
يجعل تلك الجماعات الوفيرة المنفصلة بعضها عن بعض تطور الأغنى
والرخصات ، والأديان والتكنولوجيات ، والتماثل والمعايد ، دون أن يكون
هناك احتمال لأن تتعلم احداها من الأخرى ؟

وقد ذكرنا على سبيل المثال ما قام من تشابه بين ثقافة قدماء المصريين
وثقافة شعب المايا ، بما لكل من معابد واهرامات حجرية ضخمة ، ومن
نحت لواجهات المباني ، ومن معرفة بالفلك والتقويم ، ومن كتابة هيروغليفية
وصور جدارية ملونة ، ومن نقوش بارزة نحتية ذات أسلوب معين ولكنها
معبرة • وغنى عن البيان أن بيئة شعب المايا بأدغالها كانت تختلف اختلافا
بالغا عن وادى النيل • أجل انه من المعقول أنه كان هناك شيء من انتشار
الثقافة من مصر ، ولكن ليس هناك من الأدلة مايكفى لافتراض وجود
انتشار الى حد كاف لاحداث هذه التماثلات •

ونم مثال آخر هو التماثل بين اتجاهات قدماء الاغريق وأهل الصين
نحو الموسيقى ، والتماثل بين فيثاغورس وأفلاطون فى ذلك الاتجاه مشهور
معلوم • فانهما فسرا الموسيقى على أسس الأعداد ، التى نسب اليها
فيثاغورس أهمية سحرية ونسب اليها أفلاطون أهمية متسامية على الخبرة
البشرية • وقد كان سحر الأعداد بارزا أيضا فى الكتابات الكلاسيكية
الصينية • ودع عنك أن الفيلسوفين الاغريقين وكذلك كونفوشيوس
وأتباعه ، نسبوا الى الموسيقى دورا أخلاقيا وتربويا هاما ، وبخاصة من حيث
غرسها روح الانسجام والنظام • وقد عاش كل من أفلاطون وكونفوشيوس
فى زمن حافل بالاضطراب ، والحروب الأهلية والثورات • وكانت

مقاومتها لأساليب الحياة في عصرها قائمة على عقيدة تبدو اليوم عقيدة محافظة • مركزة التأكيد على النظام لا الحرية • ونصح كل منهما بأن يعطى الحكيم العليم أى الفيلسوف دورا قويا فى شئون الحكم وأن يقضى فى ذلك شطرا كبيرا من وقته • ودعا كل منهما الى احترام الشيخوخة وتبجيل الماضى • وجعل كلاهما الموسيقى مادة رئيسية للتربية وقرنها أفلاطون بالرياضة البدنية ، كما قرنها أتباع كونفوشيوس بالطقوس الشعائرية • ورأى كلاهما أن الموسيقى ينبغى أن تكون جليلة وبسيطة وأن تنظمها الدولة • وآمن أفلاطون بأنه ينبغى أن يتولى توجيهها لجنة من الرؤساء الذين خنكهم السنون والخبرة •

وهذا هستون تزو الملقب « بأبى الكونفوشيوسية الهانية Han كتب عن الموسيقى بطريقة ما كان أفلاطون الا ليرتضيها على الجملة ، مع فارق واحد هو أنه أكد ما للموسيقى الجيدة من طابع سلمى ، بينما استحسّن أفلاطون الموسيقى الحماسية العسكرية لاعداد حماة المستقبل • كتب هستون تزو : «ان موسيقى دولة تحظى بحكم صالح هي موسيقى هادئة جذلة ، وحكومتها ذات نظام مستتب ، فأما موسيقى دولة يفتشها الاضطراب فانها مفعمة بالغضب والاستياء وحكومتها تسودها الفوضى ، كما أن موسيقى قطر فى سيل الفناء حزينة كثية وشعبها فى كرب ومحن ، ومن ثم ترتبط طرائق الموسيقى وطرائق الحكم ارتباطا مباشرا • » (وهكذا يميز مثل أفلاطون علاقة عليّة مزدوجة الاتجاه بين فن أى شعب • ومناخه السيكولوجى • ، ويميز كذلك بين الفن والمزاج الفردى ، وكل منهما يؤثر فى الآخر) ويستطرد هستون تزو قائلا : « كان الملوك السابقون يقيمون الشعائر والموسيقى فتكون وسيلة للسيطرة على شعوبهم ، والموسيقى الرائعة ينبغى أن تكون سهلة والشعائر السامية ينبغى أن تكون بسيطة • • وتستهوى الموسيقى النفس فتقضى على مايساورها من سخط وغضب • • والموسيقى هي انسجام السماء والأرض • • • وبفضل الانسجام تتحول

الأشياء جميعا (١) ، • وكان كل من حكماء الاغريق والصينيين يعنون بالموسيقى فنا منوع الأشكال ، حتى انه يشمل موسيقى الآلات والغناء ، وأحيانا الرقص • ويتأثير المبادئ الكونفوشيوسية ، نظمت الموسيقى الرسمية والشعائرية قرونا طويلة ، وفق هذه المثل تقريبا • وأثرت مثل أفلاطون في التقاليد الغربية الموسيقية عن طريق أفلوطين والقدّيس أوغسطين والأنشيد الجريجورية وضروب الايقاع في العصور الوسطى •

وينشأ السؤال المألوف ، وهو : هل كان هناك أى تأثير مباشر أو غير مباشر بين الثقافة الاغريقية والصينية في نظرية الموسيقى وممارستها ؟ وللإجابة على هذا السؤال نقول : انه يبدو في الوقت الحاضر أنه ليس هناك سبب مقنع يؤيد هذه الفكرة • أجل كانت هناك تجارة ضخمة بين الشرق الأقصى وبلاد الغرب أيام حكم أسرة هان ، ولكنها كانت ضئيلة أيام فيثاغورس وأفلاطون وكونفوشيوس • ومن المعلوم أن أفلاطون وغيره من فلاسفة الاغريق تأثروا نوعا ما بتصوفية الشرق الأوسط الدينية ولكن مثل هذه الاتصالات لا تكفى لتفسير أوجه التماثل •

وليس التشابه بقاصر على العصور القديمة ، ولا على أسلوب مفرد وحيد • فقد كان بالصين على كثر القرون ، والى حد ما ببلاد اليابان ، تقليد كونفوشيوسى جديد واضح تماما فى الفنون المرئية والأدب • وأكد هذا التقليد - وبخاصة فى تصوير المناظر الطبيعية - الترتيب المنطقي والاتزان العقلي ، أى التعبير عن الطمأنينة الجوانية والانسجام الباطنى • فرمز الى احترام الشيخوخة والخبرة المديدة ، كأنما هو شأن شجرة الصنوبر العجوز الكثيرة العقد • وتعبّر المناظر الطبيعية الخالدة التى صورت وفق تقاليد أسرة صنج الشمالية - والتى تمثل جبالا مكسوة بالأشجار تتصاعد الى غنان السماء ، وأحيانا عددا من بنى البشر وهم يصعدون كادحين فى ممراتها الوعرة فى طريقهم الى معبد فى الجبل - تعبّر عن سعة أفق فى التفكير

(١) نقلا عن « Book of Rites » - تم ١١ فى كتاب « Sources of Chinese Tradition » و . ن . دى بارى ، ص ١٨٢ . انظر ي . ل فنج . « A Short History of Chinese Philosophy » ص ١٥٠ .

وهية وجلال فلسفى • وهذا يشابه التقليد الكلاسيكى الرئيسى للتصوير
الأوروبى الذى أكد المثل العليا الاغريقية ، التى تعنى الاتزان والتحفظ
والتناسب والرزانة ونبل الخلق • وعلى التقيض من ذلك ، أنتج أيضا
الشرق والغرب كلاهما أساليب فنية أشد اضطرابا وتهورا وعدم اتزان ،
وصفت بأوصاف متعددة منها الرومانسى والديونيسى واللسزمانى
Mannerist ، والتيمبرى وغير ذلك • وهى خصائص اتصف بها الفن
اليابانى أكثر من الصينى ، ولكنها ظهرت فى الصين فى أسلوب « الحبر
المقذوف » الواضح فى صدر المناظر الطبيعية فى عهد أسرة صنج الجنوبية
وفى مناطق أخرى •

وبينما نحن نطوى القرون عبر أزمان ماركو بولو والبرتغالين وفتح
بلاد اليابان للتجارة الغربية ، يزداد احتمال التأثير المباشر المتبادل • وهو
تأثير ممكن فى حالة الروايات الصينية العظيمة للقرنين السابع عشر والثامن
عشر ، التى تصور تقليدا سوقيا غير مهذب ، لا التقليد الكونفوشيوسى
الرصين • وعلاوة على التأثير المحتمل فى الفن جرى قدر كبير من التبادل
فى التجارة والتعليم الدينى والايدولوجية العامة • فكان من اليسير أن
تنشأ عن هذه كلها تماثلات فنية •

٦ - الحتمية المتأصلة والتماثل والانتشار بوصفها تفسيرات للتشابهات التاريخية : الآراء المتطرفة والمعتدلة

لمصطلح « متأصل » أو باطن معان عديدة فى الفلسفة ولا بد من
استخدامه بحذر • ونحن انما نستخدمه هنا بمعنى حرفى عريض نسبيا يكاد
يعادل معنى فطرى Inherent أو جوهرى Intrinsic (التعريف
الأول بـ «موس وبستر ») • والحتمية المتأصلة الباطنة على ما تستخدم فى العملية
التاريخية أو التطورية ، تدل ضمنا على أن العوامل الرئيسة التى توجهها
على امتداد خطوط معينة توجد فعلا داخل طبيعة الكائنات البشرية ، لاداخل
بيئاتهم الفيزيائية • والمتأليون يستخدمون لفظة « باطن » للدلالة على أن الله
مستقر كامن فى العالم بما فى ذلك الانسان • ويعتبر هذا الاستقرار انكامن

القوة الأساسية الموجهة فى التطور والتاريخ البشرى ، بما فى ذلك التاريخ الثقافى . وقد رأينا أن القوة الموجهة يمكن أيضا تصورها على أنها فطرية فى حياة الانسان وعقله ولكنها ليست مساوية أو روجية أساسا . ففى وسع أنصار المذهب الطبيعى أن يعتقدوا أن المادة المنظمة فى كائنات حية ، لها ميل فطرى الى التغير بطرق معينة مهما تكن البيئة النوعية ، مادامت تلك البيئة توفر الحاجيات الأساسية اللازمة للحياة والصحة . ومن الجائز أن تكون هذه احدى الطرق لمحاولة تفسير الابتكار المستقل المتماثل فى الفن .

وتوقف النتائج هنا على كيفية تمييزنا بين العوامل «الباطنة» والعوامل «الخارجية» ، فان مؤرخا لتاريخ الفن مثل فوسيون focillon يميل الى أن يرى التصوير على أنه ميدان مستقل محبوس عليه وحده ، يحيط به سائر العالم الفيزيائى والثقافى ، وهو ينزع الى تفسير ما فيه من تناهات فى الأسلوب على أنها راجعة الى عوامل واقعة داخل الفن نفسه مثل تأثير جىوتو (Giotto) على ماساتشيو ، وأثر ماساتشيو على ليوناردو دافنشى وهكذا دواليك ، لا على أنها راجعة الى البيئة الاجتماعية ، وهناك تماثلات معينة مثل تلك التى نلاحظها فى صور الناظر الريفية التى رسمها الرومان القدامى والصينيون والأوروبيون فى عصر الباروك ، وهذه التماثلات تفسر على أنها ترجع الى ما للأشكال من حياة متصلة ومنطق متاصل ، ، ولكن من وجهة نظر الفنان الفرد ، فان تقاليد فنه هى أجزاء من بيئته الاجتماعية والثقافية ، فالمصور يحيط به غيره من المصورين ومعهم أعمالهم القديمة منها والجديد ، فهو يلاحظ مناهجهم ومنتجاتهم وبياناتهم عن أهدافهم . وبالتسبة للمصور فان فن التصوير كما يوجد فى زمانه يمد الى حد كبير مؤثرا خارجيا ، فهو يحس أنه ، أى شخصيته ، متفاعل معه ، وأنه يتقبل بعض أجزائه ، ويرفض بعضها الآخر ، ويترك أثره فى الفن ككل ، والحلاف بين «الحنمية الباطنة» و«الخارجية» ، انما هو خلاف بين عوامل

تقع داخل نفسه وبين العوامل الواقعة خارجها ، وتشمل هذه الأخيرة الفنانين الآخرين وأعمالهم •

ولا تزال محاولة تفسير تاريخ الفن على أساس الحتمية الباطنة أكثر شيوعا بين المثاليين والثائين منها بين الطبيعيين ، فمن فعلوا منهم ذلك ربما فاتهم الاعتراف بفضل هيجل وبرجسون أو غيرها من الطلائع الرواد ، أو ربما غاب عنهم تقرير عقيدتهم الفلسفية بصراحة واضحة ، وهم بوصفهم مؤرخين للفنون يركزون اهتمامهم عن وعى على الأعمال الفنية وما يرتبط بها من وثائق ، ولكن اتجاههم الفلسفى يكشف عن نفسه فى الطريقة التى يفسرون بها تعاقب الأحداث فى الفن وتكوين الأساليب ، وإن قصر الكتابة التاريخية على تعاقب الأعمال الفنية بنفس الوسيط Medium أو الخامة يدل فى كثير من الأحيان على افتراض ضمنى بأن الأحداث الداخلة فى نطاق ذلك الفن يمكن تفسيرها دون تجاوز حدوده • وبعبارة أخرى تنفل جميع الأحداث أو الظروف الخارجة عن ذلك الفن أو يقلل من شأنها ، ولا يقتصر ذلك الأمر على النواحي الاجتماعية الاقتصادية وغيرها من النواحي البيئية ، بل يشمل كذلك النواحي الوراثية ، كما لا يقتصر على الدين والعلم ، بل يشمل الفنون الأخرى كذلك •

وعندما يكون تناول التاريخ للفن على هذا النحو قائما على فروض هيجل ونظرياته كما حدث كثيرا فى ألمانيا قبل الحرب ، فإنه يعنى أن تعاقب الأساليب فى فن بعينه كالتصوير إنما هو مسار للتاريخ محصور فى ذاته يندفع فطريا ، لا تؤثر فيه المسارات الأخرى وغيرها من الظروف العارضة إلا تأثيرا سطحيا • فإن المسارات المتنوعة المواكبة مثل مسارات العمارة والموسيقى والدين والأدب والصناعة والعلوم ، ليست غير مرتبطة علما ، إذ يقال أنها جميعا موجهة بالمقل الكونى نفسه على امتداد خطوط متوازية تقريبا • غير أن تأثيراتها العارضة بعضها فى بعض بوصفها تفاعلات مستعرضة ليست هى العوامل المحددة الرئيسية فيها • فإن كلا منها لا بد

أن تمضى فى سبيلها بنفس الطريقة تقريبا لو وضعت فى بيئة مخالفة ، وذلك لأن كلا منها تتبع منطقها الفطرى المتأصل فيها •

كذلك يستخدم مفهوم الحتمية الفطرية فى تفسير ودعم نظرية تاريخ الفن القائلة بأنه يسير فى حلقات وأنه عضوى لا تطورى • فانه كما رأينا قائم على تماثل مفترض بين حياة الأساليب وحياة المعطيات الفردية • هذا الى أنه يفترض عادة أن كليهما توجههما قوة روحية • وهذا يؤدى الى نسبة خلتى « الحياة والموت » الى كل أسلوب • وقد رفضنا هذه النظرية بوصفها لا تقوم على أساس مبنى على الملاحظة والاختبار •

وقد يحدث أحيانا أن يوصف مذهب التطور على امتداد خط واحد الذى ظهر فى القرن التاسع عشر بأنه توازى أو تماثل Parallelism وهذه النظرية فى شكلها المتطرف ، تقابل بالرفض من علماء التطور المعاصرين • أما فى شكلها الأكثر اعتدالا فلا تزال فرضية يمكن الأخذ بها ، ولها علاقة وثيقة بتاريخ الفن •

ويقدم النا هويل (١٩٥٨ ص ٦٥٥) تعريفا متطرفا لمذهب التوازى (التماثل) ذهب فيه الى أنه : « تطور أشكال ثقافية متماثلة من خلال خطوات متطابقة متماثلة تماما دون أى تفاعل أو اتصال تاريخى بينها » والحق أن أحدا فى هذه الأيام لا يقبل البتة فكرة « الخطوات المتطابقة المتماثلة تماما » ، كما أن أحدا فى الماضى ، حتى مورجان وتايلور وهما فى أشد لحظات أخذهما بمبدأ وحدة الخطوط - لم يذهبا الى هذا الحد البعيد • ولو أن لفظة « المتطابقة » استبدلت بلفظة « المتماثلة » الى حد ما ، لأصبحت النظرية مقبولة نوعا ما فى هذه الأيام • وعندئذ يصبح مذهب التوازى معادلا لفكرة « الابتكار المستقل » ، التى هى اسم حقيقة غير مفندة ، هى أن بعض التطورات الثقافية المتماثلة تحدث فى جماعات اجتماعية لا يقوم بينها أى اتصال • ويمتقد العلماء أنه فى النظرية المسماة « بالتوازى » ، تحدث مثل تلك التماثلات على نطاق واسع فى بيئات بالغة

الاختلاف نتيجة للحتمية الباطنة . وهذا يدل ضمنا على الضالة النسبية للدور الذي تلعبه التغيرات وليدة الصدفة وعوامل البيئة .

أما وجود الانتشار على نطاق واسع فحقيقة مقررة . ومعناه « انتشار العناصر الثقافية من منطقة أو قبيلة ، أو شعب الى من عداهم ، بالهجرة أو الحرب أو التجارة » (قاموس وبستر) . وربما اتجه انتشار كهذا في أحد اتجاهين أو فيهما كليهما . والمذهب الانتشاري المتطرف يرى أن هذه العملية هي مرد معظم التغيرات الثقافية ان لم تكن كلها . وهو اذ ينكر الحتمية الباطنة ، فإنه يقلل من شأن التماثلات المستقلة ويفسرها بأنها ترجع تماما الى التغيرات وليدة الصدفة والى تأثير البيئة الفيزيائية والثقافية . ومضى بعض متطرفة المذهب الانتشاري في غلوهم فأكدوا أن الحضارة كلها جاءت من مصدر مركزي واحد ، لعله مصر أو أرض الجزيرة بالعراق ، وأنها انتشرت من ذلك المصدر الى جميع أرجاء العالم (١) . وما ينكر أحد أن قدرا ضخما من الحضارة خرج من هناك ، ولكن الواقع أن من بالغ المغالاة تخفيض المصادر الى واحد وحيد .

ويتجلى ضعف مذهب الانتشار المتطرف في التقليل من شأن أوجه التشابه بين الثقافات المتباعدة أو الاخفاق في تفسيرها . أما مذهب التوازي المتطرف فإن نقطة الضعف فيه هي افتراض حتمية جامدة فطرية تعوزها شواهد كافية . ومع ذلك فليس هناك في هذه الأيام سبب وجيه يبرر الاتجاه الى أي من هاتين النظريتين المتطرفتين . والواقع كما ذكر تايلور بوضوح ، أنه من المعقول افتراض أن كلا هذين النوعين من التعليل يحدث فعلا ، بدرجات متفاوتة في أزمان وأماكن مختلفة .

وقد استطاع بعض علماء الأنثروبولوجيا الذين هاجموا في قسوة بالغة نظرية مورجان في التطور ذي الاتجاه الواحد الوصول بطريقة ما الى

(١) انظر مناقشة نظرية لورد واجلان عن « بطل الثقافة » وانظر أعمال البوت

سمت ، وج . برى .

شكل متدل جزئى من مذهب التوازى ونذكر من هؤلاء لوى Lowie الذى يدرك الابتكار المستقل والتطور التوازى فى سمات مثل الأوصاف ، والنظام الثنائى للأعداد ، والمقائد الميساوية(*) ، وهو فوق هذا يتقبل فيما يقول استيوارد (١) نوعا من الضرورة فى التطور الثقافى ، الى درجة أن منجزات معينة تستلزم منجزات أخرى . فعلم المعادن يستلزم تقدما من حالة الهمجية الى تربية الماشية والزراعة . وذهب كروبير الى حد قوله : « ان علاقات الثقافة أو أنماطها يحتمل أن تتطور تلقائيا من الداخل أكثر مما تتطور نتيجة اقتباس مباشر . وفضلا على هذا ، فانه نظرا لأن طرز الأشكال الثقافية محدودة العدد ، فانه قد يحدث غالبا أن نفس الطراز الواحد يتطور تطورا مستقلا . قال : « ان المجتمعات الملكية والاقطاعية والطائفية (المنقسمة الى طوائف) والديموقراطية « تتطور المرة بعد الأخرى مثلما تتطور المجتمعات التى يسودها التساوة والتى يغلب عليها عدم التدين النسبى . وكذلك تفعل الأمم التوسعية والتجارية ثم الزراعية ذات الاكتفاء الذاتى .

والتكون القويم فى الميدان الثقافى هو فى بعض النواحي أجدر بالتصديق وأقرب الى العقل من التكون القويم فى الميدان البيولوجى . فهو لا يعالج الا طرازا بيولوجيا واحدا هو الانسان العاقل . ولما كان البشر كجنس عام متشابهين تشابها واضحا فى كثير من الميول النفسية البدنية فان من الأسهل الاعتقاد بأن هذا الجنس بعينه دون الحياة فى مجملها له دافع مميز يمضى به على امتداد خطوط معينة للتطور .

على أن الانسان العاقل يعد من ناحية أخرى أشد جميع الأنواع العضوية مرونة وقابلية للتغير وأقلها تحديدا مسبقا ، على نحو صارم من

(*) أى التى تؤمن بإخلاص أو مهدى منظر (المترجم) .

(١) فصل بعنوان « التطور والتقدم » فى Anthropology Today من ٣١٩ ، ينقل من لوى فى (An Introduction to Cultural Anthropology) نيويورك ١٩٤٠ ، وكروبير فى (Anthropology) نيويورك ١٩٤٨ ص ٢٤١ .

حيث التطور العقلي والاجتماعي • فان تركيبه الفطري وميوله السليقة
تحدد تطوره الثقافي في اطار اجمالي فسيح فحسب ، وبذلك تتجلى لمختلف
الجماعات البشرية أن تشعب وأن تتخذ في أية لحظة مسارات لا يمكن
التكهن بها •

ويمكن الجمع بين كثير من النقاط القوية في مذهبي التوازي
والانتشار المتدلين بينما نتظر المزيد من الشواهد والبيانات • ومن المعلوم
أن شكلا معتدلا من مذهب التوازي والحتمية الباطنة والتكوين القويم
الثقافي ، يدرك نوعا من الضغط الفطري نحو خطوط متائلة للتطور في
جميع الجماعات البشرية ، مهما بمدت بينها شقة المكان والزمان ، ولو على
الأقل لسبب واحد هو أنها جميعا بشر يسكنون نفس هذا الكوكب الأرضي،
ولكن هذا الشكل يدرك أيضا أن هذا المبدأ التوجيهي غالبا ما يكون ضعيفا
أو منعما تماما ، أي أنه من السهل ابطاله أو تحويله • فالحتمية الفطرية
التي من هذا النوع المتعدل الجزئي تختلف اختلافا جسيما عن مذهب
التوازي بمعنى تلك الكلمة الحرفي • فهي لا تؤكد أن خطوط التطور
الثقافي تجري على الدوام جنبا الى جنب ، وانما هي تعترف بوجود الشيء
الكثير من التشعب وبالكثير من الحركات المتفرعة والمتعرجة والمتلاقية •

ويذهب علماء الطبيعيات الى أن أي دافع باطني نحو التطور يوجد
في النباتات والحيوانات والانسان هو أساسا شيء لا نفساني ولا هدف
وراءه • على أنهم يعترفون في الحين نفسه أن ذلك الدافع يصبح بالتدريج
هادفا أكثر ونفسانيا أكثر في الانسان ، وبخاصة الانسان المتحضر حين
يشرع في تخطيط مصيره • وليس هناك أدنى علاقة بين ما للدافع من
طبيعة متزايدة في ناحيتي الشعور والغاية وبين القوى الروحية المستقلة •
ذلك أنه يرجع قبل كل شيء الى تطور المخ البشري بوصفه قادرا على
التخطيط الذكي • وهو ثانيا - يرجع الى تطور الثقافة الى مرحلة يستطيع
عندها الناس أن يفكروا ويخططوا على أسس عامة طويلة المدى •

ولا شك أن أصول التطور الحافل بالتخطيط يمكن مشاهدتها في سلوك الانسان البدائي نحو المواقف المحسة المباشرة . فانه استطاع أكثر من جميع الحيوانات الأخرى أن يظهر ميلا ثابتا - وان لم يكن شاملا - الى عدم الرضا بأى شئ يملكه في لحظة الحاضرة . وفضلا على ذلك أحس بأنه مضطر الى عمل شئ يتعلق بذلك ، وأن يستخدم ذكائه وعضلاته في تلك المحاولة . وكم ضرب في الأرض هائما ، ودأب على اجراء التجارب بحثا عن شئ يفضل ما لديه .

٧ - الثبات التغير في الفن : بعض النواحي النفسية والاجتماعية »

ان سعى الانسان الدائم بغية الطفر بقدر أكبر وأفضل من المقتنيات والمتع يؤدي أحيانا الى بذل جهد متواصل على طول خط واحد ، كما يؤدي في أوقات أخرى الى تغييرات جوهرية في الاتجاه ، قد يكون مردها الى تغييرات بيئية . على أنه يحتمل من ناحية ثانية أن تكون الطبيعة البشرية الفطرية مسئولة نوعا ما .

وهناك نزعتان متضادتان تبدوان سليقتين في الانسان ، بل ربما في أنواع أخرى كثيرة . وكلتاها تظهر في تاريخ الفن . فاما أولاها فهي النزعة الى مواصلة عمل ما وجده المرء مشبعا لرغباته وحاجياته ، والتوقف فقط حين يحل التعب بالجسم ، أو حين تشبع الشهوة ، ثم استئناف نوع النشاط نفسه بعد فترة من الراحة . وذلك ينطوى على اعتماد المرء لينشر ويحافظ على نفس الشئ الذي ظهر في الماضي أنه يسد حاجياته ورغباته ، أو يصنع واحداً أو يغيره حتى يصبح مناسباً اذا اقتضت الضرورة . ولا يلبث هذا الميل الاستعدادى حتى يتحول الى عادة في الفرد وإلى عرف في المجتمع . وأما ثانيتهما ، فهي أن يملك الانسان السأم والقلق بعد الاكثار من تكرار النشاط عنه تلقاء النوع نفسه من الشئ . وأن ينشد شيئا جديدا جدة جذرية ويرحب به عندما يظهر ، مع نبذ الشئ القديم جانبا . وهاتان

الترعتان تكشفان عن نفسيهما في وقت مبكر أثناء الطفولة البشرية .
ولا تلبث النزعة الثانية أن تقوى وتشتد كلما نضج الفرد وطور اهتمامات
أكثر تنوعا ، بما في ذلك ميل الى التنوع ذاته . وعندئذ يصبح القلب ،
وهو الرغبة في الجدة والتغير عادة وعرفا . وهو في الانسان أقوى منه في
أى حيوان آخر . ثم هو أقوى في الانسان المصرى الغربى أكثر منه في
أية حضارة أخرى ، فالانسان « الفاوستى » يمز عليه أن يقول لأية لحظة
واحدة من اللحظات ، أو لأى شيء يمارسه أو لأى نوع من الخبرة :
لتبقى فأت آية في الجمال ! ، على أن التوفيق بين الترعين ليس بالأمر
المحال . فنحن نتمسك ببعض القديم مع احتفاظنا بالجديد . فاللعب
والآلات والمتع الجديدة التى نواصل اضافتها الى برنامجنا للحياة لا يمكن
أن تكون جديدة جدة تامة ، بل لها صفات مشتركة بينها وبين القديمة .
ونحن حين نمارسها نستخدم قدراتنا التى تطورت من قبل ونربطها معا
كعناصر مناقضة في برنامج للحياة متماسك الى حد ما ، كما يحدث في دورة
الميل واللعب والراحة .

أما وقد زدنا على هذا النحو بالطبيعة وكذلك بالتقافة الغربية
الحديثة ، فإن ذلك يوحى بتفسير جزئى وأساسى للحقيقتين أنفتى الذكر ،
وهما كثيرا ما حيرتا مؤرخى الفن . وتتلخص هاتان الحقيقتان في أن
أساليب معينة وخطوطا أسلوبية معينة للتطور مثل المنظور الواقعى في
التصوير ، وتعدد النغمات (البوليفونية) في الموسيقى ، كثيرا ما تستمر في
جماعة معينة مدة طويلة من الزمن . أما الحقيقة الثانية فتتلخص في أن مثل
هذه الأساليب والتسلسلات كثيرا ما تهجر ، ويظل العمل بها ايثارا لغيرها .
والحقيقة الأولى تساعد على اضافة شيء من الاتجاه ذى الخط الواحد لتاريخ
أحد الفنون . وبينما يندزم هذا الاتجاه في فن من الفنون فإن نوعا معينا من
العمل الخلاق ، يبدو أنه يكتسب ما يكاد يكون قصورا ذاتيا طبيعيا وقوة
دافعة خاصة به . أجل انه يبدو وكأن له حتمية باطنة (متأصلة) تمسك به

وتدفعه الى ما لا نهاية على طول المسار نفسه رغم جميع المغريات • ويلاحظ أن الفنانين والصناع الذين تعلموا أسلوبا معينًا وتقبلوا أهدافا ومعايير عامة معينة ، كثيرا ما يرغبون في الاستمرار على امتداد ذلك الخط ، كما أنه كثيرا ما يحدث أن رعاة الفن ومؤيديه يعمدون بعد اكتسابهم تذوقا لذلك الفن واسباغهم فيما عاطفية عليه ، الى اظهار الرغبة في المزيد منه • وكلما تمت خطوة الى الأمام ، وكلما حلت مشكلة تكنيكية أو شكلية أو تعبيرية ، أوحى بمشاكل أخرى متصلة بها • بل قد يرغب أشد الفنانين قدرة على الخلق في عمل نوع الشيء نفسه بصورة أفضل قليلا مع تغييرات طفيفة •

والمشكلة التي يضطلع بها المؤرخون هي أن يفسروا لماذا لا تدوم هذه القوة الدافعة الى الأبد ، ولماذا يصبح الأسلوب القديم على مهل ، أو تدريجيا وقد بدا أنه ممل غير مجد وفاتر ومبتذل وبغيض لدى جيل الشباب • ولماذا يتحول الصراع الدائم بين جيل الشباب وجيل الشيوخ الى تمرد صريح في بعض الأوقات دون غيرها ؟ وإذا كنا قد جسدنا الأسلوب القديم وروح العصر المصاحبة له ، كما يفعل بعض المؤرخين ، فأننا نحار في سبب ما أصابهما من اجهاد وفناء ، لماذا وكيف • ولد ، هذا الأسلوب الثاني • بعينه ؟ وماذا حدث للحمية المتأصلة التي صانت طويلا المسيرة القديمة المستقرة للفن ؟

وليس نمة سر جوهرى حول حقيقة الفن المزدوجة : الدوام والتغير • فإن الدوام والتغير يحدثان بكل من العالمين العضوى والثقافى • فهل يكون من المحير بوجه خاص أن يرغب الفنانون ونصراؤهم في مواصلة السير في نفس الدرب حيناً من الدهر ، منجزين مجموعة من القيم انجازا أوفى وأوضح ، ثم يتقلون الى مجموعة أخرى ، انه لا مجال لهذه الحيرة اذا نحن بدأنا بافتراض أن الدوام والتغير كليهما مشتق من نزعات بشرية فطرية أصيلة أساسها فيسيولوجى • فهما موجودان دائما ، يتصارعان دواما

فى توازن مزعزع ، وكل منهما يكون فى بعض الأحيان أقوى من الآخر
ولكن يظل السؤال قائما عن سبب سيادة الاستمرار فى وقت ما ومكان ما ،
وانقطاعه فى غيره .

ان الاجابة العامة التى يدلى بها المذهب الطبيعى التمددى ردا على
ذلك هى أنه لا يمكن لعامل واحد أن يكون دائما أو يكون وحده مسئولا
عن الثبات والتغير . فان ميل الانسان الفطرى نحو الدوام والتغير كليهما
يعبر مجموعة مساهمة من العوامل . وئمة مجموعات أخرى هى التركيب
الاجتماعى والمستوى التكنولوجى والبيئة الفيزيائية والديانة والمناخ
الفكرى . وليس لأى من هذه أسبقية شاملة لتكون العامل المحدد الرئيسى ،
ولا بد للبحث التجريبي أن يحاول اكتشاف أى العوامل هو الموجود فى
كل حالة من الحالات ونسبة قوته وترتيبه .

ومن الطبيعى أن التغير الاجتماعى المتطرف والاضطراب ، أو
المقدمات التى ترهص* بالتغيرات المتطرفة القادمة من شأنها أن تدعم القوى
التي تعمل على التغير والتنوع فى الفن (١) ، وقد حدث ذلك فى أواخر
القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين . وهى تنزع فى الحين نفسه الى
ايقاط نزعات مضادة فى مناطق معينة ، تحاول تعزيز الرموز والأنماط
المحافظة . وفى أزمان السلم والنظام التى لا يتعرض فيها الوضع القائم
لتهديد خطير أى فى الأوقات التى ليس بها تغير تكنولوجى كبير ، يقل
الضغط المتجه الى احداث تغيرات جذرية فى الفن . فعندئذ تير
الانحرافات فى الفن المخاوف وتقابل بالمقاومة ، بل تخمد بالقوة اذا أمكن
واقترضه الضرورة . فاما فى المصور الحديثة فانا. أصبحنا أكثر مرونة ،
وأكثر أمنا فى بعض النواحي وان لم يكن فيها جيما . وقد تعلمنا أن

(*) الارماص : هو ظهور برادر الشئ قبل وقوعه . (المترجم جاويد)

(١) انظر لمقيب كروير على الملاحة بين الاحوال الاجتماعية غير المستقرة والتغير
الريع فى تصميم ملابس النساء .

الديموقراطية والفن يتمشان كلاهما عندما يطلق لكثير من الأساليب والحركات المختلفة بل حتى المتعادية ، الغنان لكي تكافح من أجل البقاء . ونحن فى الديموقراطيات نشجع بل نطلب التغير الدائم والجددة الدائبة فى الفن بدل أن نحاول كبتهما .

ويبدو أنه يوجد فى الطبيعة البشرية الصحية ميل أساسى الى الاتزان النفسانى ، والى ابقاء واسترداد توازن تقريبي بين العناصر المختلفة فى الشخصية والخبرة ، فردية كانت أو اجتماعية . ويعمل الانتخاب الطبيعى على الاحتفاظ به كما يفعل فى حالة الغذاء : فالأفراد والجماعات الذين يسرفون فى الانحراف عن التوازن لا يلبثون فى النهاية أن يضعفوا أنفسهم ، ومن ثم يستمدون ، والطوائف المتعصبة التى تدعو الى العزوبة والتشيل بالذات أو أى لون آخر من ألوان الزهد المتطرف وتدارس أيا من هذه لا تلبث أن تستبعد نفسها بمضى الوقت ، وان حل غيرها محلها . وغالبا ما يحدث أن المذاهب (الايديولوجيات) المتطرفة أى المبادئ الخلقية والدينية المفرطة الاختلاف مع الطبيعة البشرية تقضى نفسها . وهى تؤدى الى قيام حركات مضادة أو قل حركات اصلاحية تؤكد اهدافا وقيما مضادة . فان الرغبات والنزوات الطبيعية القوية التى ظلت أمدا طويلا مكبوتة محرومة من الغذاء الكافى تنفجر فى صورة تطرفات مضادة ، وغنى عن البيان أن هذه أيضا يعوزها الاتزان كما هو الحال فى الانغماس فى الشهوات الحسية الفجة التى ظهرت فى الفلسفة الأبيقورية فى العصر الرومانى المتأخر ، ولكن قد تنجز بين فئة وأخرى توليفات لا تزال عبارة أرسطو « الاعتدال » هى الوصف الكلاسيكى الدائم لها . ويلاحظ أن الفلو الكلاسيكى الحديث فى التأكيد على طراز ضيق فاطر مقيد من التفكير ، يؤدى عاجلا أو آجلا الى نقيضه أعنى نزعة مضادة Counter-trend معادية للعقلانية ، نزعة عاطفية وديونيسية ، كما هو الحال فى الروح الرومانتيكية . وقد تكشف هذه عن نفسها فى وقت واحد فى التمرد السياسى وفى المساواة الاجتماعية وفى كثير غيرها من النزعات المصاحبة لها

ولكن ليس بين كل أولئك ما هو بالضرورة أساسى وله أسبقته . فانها جميعا تتجه نحو الجهد الجمعى شبه الشعورى للانسان المتحضر فى محاولته استرداد اتزانته العقلى والانفعالى ، وأن يحيا حياته بكل معانى الكلمة وينجز جميع أنواع القيم المختلفة القادر عليها .

وتكشف هذه النزعة عن نفسها فى كل الفنون بدرجات متفاوتة من القوة والوضوح . وما دامت هى ظاهرة ثقافية ، فانها شأن الثقافات كلها عميقة التأصل فى الطبيعة البشرية ، ومن ثم فهى محددة تحديدا فطريا الى حد ما . وان ظهور هذا الضنط الجبروسكوبى فى الشعر والفلسفة أو فى أية ناحية أخرى من النسيج الثقافى بنية المحافظة على توازن نفسانى ليس مجرد نتيجة العوامل البيئية ، وفى امكانه أن ينشأ فى أى عنصر ثقافى ، من أى نوع من أنواع البيئة . وفى امكانه أن ينتشر فى كل جنبات الثقافة ، ومن ثم يحول البيئة نفسها .

١ - بعض مواطن الضعف فى التفسير المثال :

هناك غلطة شائعة فى نظريات التاريخ ، ناشئة من الاعتقاد بأن المعانى الكلية والعلاقات التجريدية ، يمكن أن توجد مستقلة وتؤثر فى مجرى الأحداث . والواقع أن الحديث عنها والتفكير فيها على أنها تستطيع ذلك لا يخرج عن كونه وسيلة شائعة ، وفى المتناول أقدم كثيرا من الأفلاطونية . وهكذا نقول « ان الايمان فى وسعه أن يزحزح الجبال . وأن الحب هو الذى يسير العالم » . وغنى عن البيان أنه ليس هناك خطأ فكري فى التعبير على هذا النحو اذا نحن أدركنا أن هذه ان هى الا تعبيرات مجازية للإشارة الى الطرق التى يحس ويتصرف بها أفراد معينون من البشر ، وانه خطأ يفتر للشاعر بل غالبا ما يكون نافعا أن يستند أن الايمان والحب هما قوى حقيقية ، مستقلة عن أفراد البشر ، وهذا قد يمهّد له السبيل الى تخيلات لها شأنها ، ليس الصدق الحرفى فيها هو القيمة

الرئيسية التي تشد • كتب جون دن الذي يمتلئ شعره بالنعاني
التجريدية •

أيها الفراق أنصت الى شكواي

من وطأة بعد الدار وطول الزمان

افمل ما شئت في سبيل التغير

فان القلوب التي صنعت من أظهر الخلال

لا بد أن يربط بينها الفراق ويجمع بينها الزمان

وعندما أكد أفلاطون أن الماني الكلية لها وجود حقيقي ومستقل
عن « الجزئيات » ، أربك بذلك التفكير الفلسفي عدة قرون ، فيما يرى
الطبيعون والتجريبيون ، وقد عزز أفلاطون الواقعية الساذجة في الحديث
العادي والشعر ، تلك الواقعية التي تبرز نتائج الفكر البشري الى العالم
الخارجي بوصفها كائنات موضوعية • كما أنه عوق الجهد العلمي الرامي الى
التمييز بين الأفكار والأشياء ، وبين التعبيرات المجازية والبيانات المترنة عن
واقع الحقيقة • وفي امكان المرء منا اليوم أن يشهد عواقب هذا الأسلوب
الخطي من التفكير في النزعة الشائمة نحو تفسير الأشياء على أنها راجعة
الى ضرب ما من التجريد • مثال ذلك القول • بأن الجاذبية تمسك الكون
بعضه الى بعض • • بل ان بعض الفيزيائيين ممن تربوا على فلسفة المثالية
- شأن كبير من علماء ألمانيا - يجدون من السهولة بمكان أن ينزلقوا من
الايديولوجية التجريبية الى الأفلاطونية في معالجتهم مفاهيم وفكرات من
أمثال « الطاقة » • فهم يعرفونها بأنها « القدرة على أداء العمل » ، وأنها
خاصة من خواص جزيئات المادة ، ثم يكتبون كأنما مثل هذه الطاقة أو
القوة يمكن أن توجد بمفردها بمعزل عن جميع الأشياء المحسنة للموسة
كحقيقة مفاهيم تجريدية •

والمذهب الطبيعي اسماني* في نظريته عن الكليات والعلية . فالمفاهيم المجردة بوصفها هذا ، وطبقا لهذا الرأي ، ليس لها وجود مستقل ولا فاعلية عليه ، أما الأشياء الوحيدة التي لها وجود ولها قوة ، فهي أشياء مادية تشغل حيزا ، سواء أكانت في صورة جزيئات أو موجات في وسط ما أو خلاف ذلك ، انه لأسباب وفي طرائق لا نفهمها ، تملك جزيئات المادة قوة ، ليست فقط على تحريك نفسها ، بل على جعل جزيئات أخرى تتحرك وتتحد مكونة أشكالاً متنوعة . وذلك هو التعليل الوحيد الحقيقي في أساسه ، حسبما يرثى المذهب الطبيعي . فاما جميع ما عداه من أنواع العلة والأثر مثل الدواء على الصحة أو الموسيقى على الروح - فانما هي ضرب معتقد من الحركات ومن أشكال المادة . وهي تشمل الطرائق التي تستجيب بها أدمغة البشر وأجهزتهم العصبية للحوافز الفيزيائية الخارجية ، بما في ذلك أمواج الضوء أو الصوت الصادرة من الأعمال الفنية .

وقد كان أفلاطون نفسه حذرا في أن يعزو فعالية عليّة الى الفكرات . وانما نسب ذلك بالحري الى خالق الكون في محاوره طماوس ، على أن الأفلاطونية الحديثة المسيحية عزت الأفكار والعلة الأولى كليهما الى الاله . وحالا نعزو الى الأفكار المجردة وجودا مستقلا فمن اليسير أن نخطو خطوة الى الأمام ونضفي عليها قدرة التأثير على الأحداث : وذلك أولا في فلك الفكر ثم في الطبيعة . وأكد مذهب الثنائية عند ديكارت وجود تفاعل بين الروح والجسم ، بين الأفكار والحوافز المادية ، حيث يؤثر كل منهما في الآخر داخل المنع . وهكذا أمكن أن تكون سلسلة التعليل مزيجا بين ماهو مادي وما هو روحي . اذ استطاع العقل السيطرة على المادة . على أن غيره من الثنائيين آثروا التفكير في خطين متوازيين للتعليل يتواكبان بالضبط ولكنهما لا يؤثران أحدهما في الآخر . وأكد كل من كانت وشيلر تحرر العالم الروحي بما في ذلك الفن من سلطة قوانين الضرورة العلية . وفي

(*) الاسمانية Nominalisan مذهب فلسفي يقول بان المفاهيم المجردة او الكليات ليس لها وجود حقيقي وانها مجرد اسماء لا غير . (المراجع)

هذه الناحية ، قابلا بينه وبين عالم الطبيعة ، الذى يخضع فيه الانسان للقوانين الفزيائية الطبيعية والحاجات المادية الجسدية ، وأقصى هذا بدوره الى تمييز آخر بين الفنون النافعة بما تصف به من قيد شئ ما بهذه القوانين وبين الفنون الجميلة بما لها من حرية أكثر . فالفنان لا سيما فى حقل الأدب والتصوير حر فى أن يتخيل على الوجه الذى يهواه ، كما أن الموسيقى هى أقل تقيدا بالحقائق والمظاهر الطبيعية . ونظرا لأنه ليس لها تجسيد مادى صلب فقد رأى الرومانيون ، أنها أقرب الفنون كلها للنسجة من أغلال العلية والتعبير عن الحياة الحرة للروح الطاهرة .

وبينا يؤكد المؤمنون بقوة خارقة للطبيعة ، حرية الروح من الأغلال المادية وبخاصة فى حالة الفن ، نراهم اضطروا كذلك الى الدفاع عن نوع من أنواع التعليل فى العالم الروحى ذاته . فقد كان لذلك العالم ، فيما يحتمل ، قوانينه الخاصة التى سنها له الاله . وقيل انه كان بين هذه ، قوانين التضمن المنطقية السارية بين الأفكار . وطور هيجل مبدأ التناقض الى جدالية التاريخ (*) . ومهما يكن من أمر ، فإن عالم الروح كان خاضعا للعقل الالهى والارادة الالهية والقدرة الخلاقة الالهية ، ومتطابعا معها جميعا .

وهكذا تستطيع الأفكار والفكرات والمفاهيم وغيرها من الأشكال العقلية الدخول فى تمايزات خاصة بها ، وذلك لبعض أشكال التوحيد النفسانى* . . . وقال منصوفة الهند : ما العالم وتاريخه جيما لا فكرة أو حلم خاطف لبراهما . وقال الأسقف بركلي : ما الظواهر المادية ظاهريا سوى

(*) ان كل فلسفة هيجل فى التاريخ تركز على البدا القائل بان كل عملية تاريخية هى عملية جدلية (عن كتاب فكرة التاريخ تأليف كولنجوود ترجمة المرحوم الأستاذ محمد بكير خليل ص ٢١٨) (المراجع) .

(**) التوحيد النفسانى أو الوحدة النفسانية Panpsychism هو النظرية الميتافيزيقية القائلة بان : الحقيقى أو الواقعى ، انما هو فى النهاية نفسانى أو من طبيعة العقل . (المترجم ، عن قاموس علم النفس لديرفر) ١٦٢

فكرات فى عقل الله • وقال كانت : ان العلية مقولة من مقولات العقل •
والتوحد النفساني يفتح فى فلسفات التاريخ أبواب الاعتقاد بأن من الممكن
أن يكون لأساليب الفن وغيرها من المدلولات المجردة تأثير فعال بعضها فى
بعض وفى المجرى العام للأحداث •

وللمرة الثانية أرجو القارىء أن يلاحظ الفرق بين هذا القول بمعنى
مجازى وبين قوله بمعنى حرفى ، فالطبيعيون أو الاسمانيون يستطيعون
قوله بطريقة مجازية وغالبا ما يفعلون ذلك • وان الواحد منهم ليقول :
« ان طرز العمارة الاغريقية أثرت فى الطراز الرومانى » ، وان المذهب
الواقعى الفلورنسى غلب الزخرفية البيزنطية » • فهو يدرك تماما بأن هذا
ان هو الا طريقة مجازية مقتضبة للقول بأن عددا معينا من الفنانين
ونصرائهم ، عندما شاهدوا بعض الأعمال الفنية فى أسلوب جديد ، صمموا
على محاكاته • والواقع أنه لا الأسلوب ولا « الواقعية بوصف كل منهما
مدلولاً مجرداً خالصاً ، بمستطيع التأثير فى شىء ولا التغلب على شىء • يد
أن ما درج عليه الفكر من اضفاء الأفلاطونية على كل شىء ، قد يفرى المرء
على الاعتقاد بأن أسلوباً ما يمكن حقا بطريقة خفية أن يلد آخر ، وأن
الأساليب تتحدر عبر المصور فى تعاقب على ، وأن أسلوباً ينقرض بينما
يولد آخر • ويمكن أن يلغى بالمرء الى أن يعتقد كما اعتقد كروبر أن
الأسلوب ينقرض لأنه استنفد ، أو « تموزه الحيوية » ، لزيد من التطور •
كما يمكن أن يؤدى بالمرء الى اعتبار الأساليب وكأنها تكافح من أجل البقاء
فى عملية اختيار طبيعى تجرى طوال القرون •

وقد رأينا فى الفصول السابقة أن هناك عنصراً من عناصر الصدق فى
جميع هذه الروايات (الأقوال) اذا هى أخذت بمعناها المجازى • ولكن
متى بلغت نقطة نظرية لا بد فيها من تحليل الملة والتفسير بوضوح تام ،
وجب علينا الحذر من أخذ المجازات مأخذ الجدل المفرط • فالأسلوب فى الفن
انما هو وجود حقيقى وعامل على فى التطور الثقافى بالضبط الى نفس الحد

الذى لجس أو نوع فى التطور المضوى • فلا يوجد أحدهما مستقلا ، ولا يمكن لأيهما التسبب فى أى شئ • وهما لا يستطيعان بصورة مباشرة الكفاح فى سبيل البقاء • فالقوى الفعلية المؤثرة هى الكائنات الحيوانية والبشرية المحسوسة الحية ، فضلا على بيئاتها ومنتجاتها المادية • وليس ما نسميه بيئتها السيكلوجية أو مناخها الثقافى ، أى « روح العصر » سوى وصف لصور متواترة معينة فى وجدانات وأفكار وأفعال الأفراد رجالا ونساء •

وقد شهدنا المضمونات الزائفة المثبتة فى الزعم بأن « الانتخاب الطبيعي » يسبب التطور ، أو أن « قانون الجاذبية » يجعل التفاح يسقط والكواكب تمرق حول الشمس ، فإن هذه المدلولات المجردة تمد جميعا - بعبارة دقيقة - أسماء لطرائق معينة تبدو الأشياء ، كأنما تحدث فيها ، أى تتحرك وتغير أشكالها كل بالنسبة للآخر • والاختيار الطبيعي كمدلول مجرد ، لا يسبب شيئا • وعلينا بعد هذا أن نفرس تماما ما الذى يجعله ينجح فى بعض الحالات دون غيرها • وغنى عن البيان أن « الوراثة » و « البيئة » بوصفهما مدلولين مجردين لا تسيان شيئا ، لكن الأشياء والأحداث التى تشيران إليها عواقب بعيدة المدى ، كما أن لأعمال رجال العلم من حيث تفكيرهم فيها والكتابة عنها عواقب أخرى غير هذه • فعندما يستقل التطور الثقافى تدريجيا من الانتخاب « الطبيعي » أو الذى لم تمتد إليه يد البشر بالتخطيط الى الاختيار « الصناعى » أو المخطط ، فانا لا نكون مضطرين الى تفسيره بادخال عامل روحى جديد • فكلاهما من وجهة نظر المذهب الطبيعي هو مع ذلك ناشئ فى النهاية عما تأتبه المادة من حركات عديمة الهدف ، ولكن حدث فى منطقة متناهية الصغر لتلك الحركة على الأرض ، زيادة طفيفة فى النفوذ النسبى لجزيئات المنخ التى تنظم كآليات لحائية ، وأعنى تلك التى تؤدى الوظائف السماة بالاستدلال العقل والتخطيط والضبط الهادف •

٩ - التفسيرات التجريبية : العام منها والخاص :

لم يعد رجال العلم والمؤرخون فى الحقل الثقافى ينفقون اليوم الا قليلا من وقتهم فى الجدل حول التفسيرات الميتافيزيقية ، حتى ما كان منها صريحا فى طابعه التجريبي أو الطيمى . فهم لا يذكرون مفاهيم من أمثال نظرية الثاية والحتمية الا بقصد رئيسى هو رفضها أو استبعادها من مجال النقاش العلمى بوصفها مفرطة فى طابعها التأملى وغير قابلة للابيات . وقد يحدث أحيانا أنهم يتهمون خصومهم بأنهم يقيمون فروضا ميتافيزيقية ، دون أن يدركوا أنهم هم أنفسهم يقدمون فروضا مختلفة . على أن هناك جهدا واعيا يتجه نحو قصر النقاش على الفروض التى يمكن اثباتها ، وبخاصة تلك القابلة لاثباتات كمية . وبناء على هذا يحاول رجال العلم تجنب وضع النظريات فى المبادئ الأولى أو الملل القصوى والمفاهيم العامة للحقيقة ، مؤثرين الاقتصار على معالجة التكرارات المنبة التى يستطاع مشاهدتها فى كل من الظاهرات والملل القرية (بالمضى المضاد للفظلة «القصوى») . وفى الامكان تتبع ماضى تصائب الأحداث والملل القرية الى ما لا نهاية - ربما الى بلايين السنين - أى الى يوم تشكيل أقدم المجرات ، دون اثاره أية مسائل ميتافيزيقية حول الكيفية التى تم بها وجود أى تشكيل على الاطلاق ، أو أى شىء يشكل ، ويمكن وصف المادة والمكان والزمان الى ما لا نهاية على أسس تجريبية بحتة دون اثاره أية مسائل تتعلق بنظرية المعرفة حول علاقتها الأساسية التى تدعمها وتساندها أى الشىء فى ذاته Ding an sich

وفى الامكان وصف التطور وتفسيره تفسيراً جزئياً على أساس الطرائق والآليات ، والاتجاهات والعمليات المضللة مثل التعقيد والانتشار دون السؤال عما أنشأ أصلا هذه الأنماط فى الظاهرات أو ما الذى يسيرها على طول أى طرق تتخذها .

وقد يتخذ تفسير جزئى من هذا النوع شكل بيان يقرر بأن أحداثنا

أو ظروفًا من الطراز (أ) تنزع إلى التسبب في أحداث أو ظروف من الطراز (ب) ، وقد يقدم ذلك التفسير على الملاحظة التجريبية أو يصدر اعتبارًا بوصفه فرضًا يختبر فيما بعد بالملاحظة ، وقد يكون واسع المدى نسبيًا ، كما هو الشأن في النظرية الماركسية القائلة بأن التغيرات الاجتماعية الاقتصادية تنزع إلى إنتاج تغيرات في الأسلوب الفني أو على وجه أكثر تحديدًا أن الفن الشكلي الحديث يعبر (أى ينشأ) عن اضمحلال الحضارة الرأسمالية . وينطوي مثل هذا التعميم على محاولة تفسير الأحداث التاريخية من ذلك الطراز المعين : مثال ذلك النزعة الشكلية في لوحات التصوير الأوربي التأثيرى اللاحق والتجريدى في القرن العشرين . وهو يدل ضمنا كذلك على تكهن بأن الاضمحلال الرأسمالى سينزع مستقبلا إلى إنتاج مثل هذا الفن . ثم هو يوحى بوسيلة للتحكم والضغط عن طريق الثورة الاجتماعية . وهو من الناحية السلبية ، يدل ضمنا على أن الرأسمالية المضطحة لا تنتج عادة أنواعا أخرى من الفن (كالنوع الواقعى مثلا) وأن المذهب الشكلي لا يحدث عادة فى أوضاع اجتماعية اقتصادية أخرى كالوضع الشيوعى مثلا ، ولو أن تعميما كهذا ، قبل على أنه صادق ، لاغير أنه تفسير جزئى لأية حالة معينة للمذهب الشكلي فى الفن الحديث ، على أن العلم بطبيعة الحال لن يقبله على أنه صحيح أو محتمل دون الاستناد إلى قدر ضخم من الشواهد والبيانات .

ولكى يفسر المرء « حدثا معينا » فى الفن تفسيرًا كاملا شاملا ، ينبغي له أولا أن يحلل الحدث أو الأثر تحليلًا موضوعيًا يتسم بالعمق والحذر ، فعلى أية شاكلة وإلى أى مدى يكون هذا العمل أو الأسلوب الفنى شكليًا Formalistic وثانيًا : ينبغي للمرء أن يعرف إلى أوفى مدى ممكن التعاقبات المتنوعة للأحداث المرتبطة به ، التى سبقته وصحبته . وثالثًا : ينبغي أن يربط المرء بين هذه وبين تميمات ذات سند قوى فيما يتعلق بالعلاقات العلية العادية بين مثل تلك المتغيرات . ولا شك أنه يتم شيء من هذا القيل أثناء التشخيص الطبى لأحد الأمراض . فلكى يستطيع المرء

تفسير المرض وربما التحكم فيه أيضا ، يحاول وضعه في مكانه المناسب من سياق المعارف السدنة المتوافقة بعضها مع بعض والتي تدور حول تلك الأعراض المرضية أو الآثار المرضية . ومن المعلوم أن المعارف العامة قريبة منا في متناول اليد في كتب مدرسية تكنولوجية ، مصنفة بصورة تسمح لها بأن تقدم لنا تفسيرات تقوم على المحاولة والتجربة لمختلف مجموعات النتائج في ظل مختلف الظروف . فالطبيب المصطلع بتشخيص المرض ينبغي أن يكون متبها يقظا للتغيرات غير المتوقعة التي ربما أتتجت تابعا غير عادي للأحداث .

فهل ترانا نطلب شططا ؟ وهل من المحال تفسير الأحداث التاريخية الى هذا الحد ؟ يقول المتطرفة من رجال التاريخ أن نعم ، لأنه ليس في الامكان قيام قوانين أو تعميمات صحيحة حول أحداث فريدة ولا تكهنات على أساس التجربة السابقة . وقد سبق لنا رفض هذا الرأي المتطرف . يقينا ليس هناك قوانين مطلقة ولا تكرارات مضبوطة ولا تكهنات مؤكدة ، ولكن في الامكان وجود تقديرات تقريرية عامة لهذه جميعا ، تقديرات لها بعض الصحة من ناحيتين: النظرية والعملية . ومن الواضح أن الثقافة كلها والحكمة المتجسدة كلها ، انما هي عملية تعلم عن طريق الخبرة السابقة التي اجتمعت للفرد منا وللغير على السواء . وما كنا نستطيع التعلم عن طريق الخبرة لو لم يكرر التاريخ والحياة نفسيهما على الدوام بطرق ما . وكل حادثة تعد نتيجة مشتركة لعوامل مختلفة كثيرة ، منها ما هو معروف أو قابل للاستكشاف ومنها ما ليس كذلك . وهناك على الدوام متغيرات لا سبل الى التكهّن بها ، ولكنها ليست دائما بالقدر الكافي لمنع الأمور من اتخاذ سبلها المألوف . وهكذا يتأتى لنا توقع نتائج معينة تسم بامكان الركون اليها في حقول تم فيها الكثير من تحليل العلل المساهمة كما هو الشأن في الطب والأرصاد الجوية ، فانا تكهن بدقة أكثر فأكثر ، ونتيجة لذلك يحالفنا قدر أكبر من التوفيق في تخطيطنا . وقد تعلمنا في الديمقراطية أن وضع قدر كبير من السلطان في يد زعيم عسكري ، لا يخضع لانتخاب

شمى عام يعرض البلاد لخطر الديكتاتورية • كذلك تعلمنا أنه متى كان ارتزاق الفنان معتمدا على استحسان رجال الدولة الرسميين فإنه عرضة لأن يصدر انتاجه على النحو الذى يرضيهم • كما أننا نشهد أيضا بين حين وآخر استثناءات لهذه القواعد •

ولا شك أن العلوم جميعا تشترك الى حد ما فى التحديدات التى تكتف التفسير التاريخى • وفيما عدا حالتى المنطق الصورى والرياضيات البحتة اللذين لا تزال أسس اثباتاتهما موضع النزاع ، فإن جميع العلوم مؤسسة بالقطع على الملاحظة والاختبار فهى لا تصف الحقيقة المطلقة ، ولا ما ينبغى أن يكون بحكم طبيعة الأشياء عينها ، بل ما تمت ملاحظته فى الخبرة البشرية أو ما استنتج مباشرة منها • وتقوم « قوانين » التعليل ومبادئه التى تتضمنها تلك العلوم ، بوصف ما لوحظ من تكرارات معينة داخل فلك معين من الظاهرات التى من الواضح أنها أصرت على البقاء مدة طويلة ، وتستمر على هذا النحو وإن لم يكن ذلك أمرا حتميا • فالعلوم الفيزيائية والبيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والثقافية ، لا تقدم تفسير جوهري ، وكل ما تفعله أنها تصف كيف تحدث الأشياء فى الماضى وكيف يحتمل أن تحدث مستقبلا كل منها فى فلكه • وهى تفسر أمثلة منفردة تفسيرا جزئيا ، باظهارها كيف تتواءم هذه فى عمليات أكبر وتفاعلات متواترة داخل نطاق عالم الظاهرات بما فى ذلك عالم الخبرة الباطنة •

والظاهرات الموجودة فى العلوم الاجتماعية والسيكولوجية والثقافية (بما فى ذلك علم الجمال) أكثر وأشد قابلية للتغير من تلك الموجودة فى العلوم الفيزيائية من ظاهرات ، وبناء على ذلك فهى أصعب من أن توصف فى قوانين تقوم على تكرار منتظم ، والواقع أن المدلولات الاحصائية المترابطة وتقدير التكرار والاحتمال هى عادة أقصى ما تستطيع أن تحققه تلك العلوم ، ولهذا فانها لا تستطيع تفسير حادثة معينة أو نوع معين من الظاهرات مثل بزوغ عبقرية فية وخاصة عبقرية شيكسبير - بنفس الطريقة الدقيقة التى يستطيع بها علم الفلك تفسير كسوف الشمس ، فإن

ظهور العبقرية ليس مثالا على عملية واحدة عظيمة معينة ومنظمة ، ولا هو نتيجة لقوى متماثلة متفاعلة مثل الحركات المتزامنة لعدد كبير من الكواكب ، وانما هو نتيجة لعمليات ومؤثرات كثيرة ومنوعة غير منتظمة مثل عمليات الوراثة البيولوجية والبيئة الفيزيائية والبيئة السيكولوجية والثقافية ، مجتمعة كلها في مرحلة معينة من مراحل التاريخ ، على أن تعددها وتنوعها وقابليتها للتغير وتعذر ملاحظتها من شأنه أن يقلل قدرة العلوم على التفسير في مثل تلك الحالة الى أدنى درجة . وكلما اكتشفت العلوم الكثير من العوامل العلية المختلفة المتضمنة ، زادت من امكانية الوصول الى فهم أوفى ، بيد أن ذلك يستلزم قيام التعاون بين العلوم في وصف ما للعوامل من قوة نسبية وتفاعل نوعي .

على أن صعوبة تفسير أحداث معينة لا تعني أن التاريخ أو التطور الثقافي بوجه عام شيء لا سبيل الى تفسيره اطلاقا . اذ الغالب أن سلوك أعداد ضخمة من الحالات والاتجاهات بعيدة المدى كثيرا ما يمكن فهمه والتنبؤ به ، كما هو الشأن في الاحصاءات الخاصة بشئون التأمين ، فقد يعجز المرء عن أن يعرف أى الافراد سيموت لسبب معين في سنة معينة ، بيد أنه يستطيع التنبؤ بدرجة لا بأس بها من الدقة ، كم من الأفراد من مختلف الأنواع سيلقون هذا المصير . ويستطيع المرء أن يقدر ما اذا كانت عوامل عليّة معينة (كالدرن الرئوى وحوادث السيارات مثلا) تزايد بطريقة تناسية . وأن ما تصيه بعض العوامل الفنية المؤثرة في القدرة الفنية من ازدهار وأقول واضح الى حد ما ، مثال ذلك نقصان نفوذ الكنيسة في شئون التربية والفنون ، وانتقال شئون رعاية الفن ومناصرته الى أيد علمانية ، وتضاؤل سلطان القواعد الأكاديمية التقليدية لانتاج الفن ، وزيادة انتشار الأساليب في كل أرجاء العالم . ولا شك أن عملية بالغة الضخامة كطور الفنون لا بد أن تبطل فيها عوامل كثيرة صغرى ومحلية ومؤقتة وفردية ، تاركة وراءها طرزا أقل عددا من العوامل العلية لتعتبر مؤثرات واسعة الانتشار بعيدة المدى في الفيض الكلي للأحداث .

والحق أن تفسير أحد الأحداث على أساس وجود « سلسلة من العلل » متكاملة غير منقطعة تؤدي إليه ، يعد أقرب إلى الصدق من تفسير يعترف بوجود المعجزات وتدخلها ، وبالتحولات السحرية ، والخلقة بلا علة أى الأحداث بغير علل ، أو الأحداث بغير آثار . ولكنه مع ذلك مفرط البساطة فى نقله التعليل إلى خط واحد (١) . إذ إن لكل أثر أسبابا مشتركة كثيرة ، ومنها المترامن ومنها التعاقب جنبا إلى جنب مع عوامل فى تاريخه قامت بعملها بطريقة مضادة أو محايدة . وتسهم كل علة فى إنتاج كثير من الآثار المشتركة ، التى تتشعب فى أجواء المستقبل بلا حد . وعلى نحو غامض ، وليس فى الامكان تحديد أية نهاية - ما لم يكن ذلك بطريق التصف والاعتباط - لتشكيلة الكثيفة من الموامل المتفاعلة التى تنفرع أماما وخلفا وجانبيا فى صميم المكان والزمان Space-time متشعبة من أية حادثة معلومة .

وبعض تلك العلل المؤدية إلى الحدث تكون على الدوام أقوى من غيرها ، وفئة أكثر من غيرها ، وبالتالي تسرعى الأنظار فى هذا المحيط ، أو تشط فجأة ، على حين يظل سائرهما ثابتا لا يتغير . ومن اليسير فى أغلب الأحيان سرد عدد من العوامل التى تبدو كأنها أسهمت فى الحدث انذى نحن بصدده . والصعوبة إنما تنهض فى تقدير قوتها النسبية أو فى التأكد من أننا سردنا جميع العوامل الهامة .

(١) المقال السورارد فى (Dictionary of Philosophy) (١٩٢٢ ص ٤٧) عن العلية ، يبدأ بتعريفها بأنها « علاقة الأحداث والعمليات والكائنات فى نفس التسلسل الزمنى » بحيث أنه متى حدثت واحدة تبعثها الأخرى بالضرورة فى (ظروف كافية) والأشرب الأخرى المسرودة للعلاقة العلية هي الأحوال الضرورية والكافية والمساعدة . ويذكر القاموس « العلية المتعددة » هي ما انطوت على علل عديدة متعددة الاسهام أو المساعدة واتصفت بالكفاية . ويواصل المقال الحديث عن العلية فيقول : انه قيل عنها انها تحدث بين عمليات أو أجزاء من عملية واحدة فتغير أجزاء من وحدة كاملة أو أشياء أو أحداثا أو فكرات أو شيئا من أحد هذه الطرز أو شيئا من طراز آخر منها . وعندما يقال عن انسان انه يتتبع آخر علما فربما كان معنى ذلك أنه ينبغي أن يعقب الآخر . ولكنه لا يستطيع أن يكون متأنيا (متصافرا) معه أو سابقا له .

ومن المعروف أن بعض ما ينبغي تفسيره فى التاريخ انما هى أحداث شاذة ، مثال ذلك موت فجائى جاء نتيجة عمل عنيف . وعندى أن أى واحد من هذه الأحداث له علل تحصى أسهمت فى تكوينه : ففى البحث الجنائى يكون التفسير الرئيسى المطلوب هو بيان من أو ما الذى قتل الشخص ، وكيف تم ذلك ، وبأى دافع ، وربما أيضا ، هل القاتل مسئول سيكولوجيا عن عمله وخطئه مقدما ؟ على أن عللا فى الشئون الجنائية أو عللا اجتماعيا ربما كان أشد اهتماما هنا بالسمة (أو الظاهرة) التى لم يكن الحدث الا مثالا لها . فما سبب جرائم القتل هذه ؟ وما علة ظهور زيادة حديثة فيها أو نقص ؟ الحق ان المرء ربما حاول تفسير هذا على أساس الاتجاهات الاجتماعية الاقتصادية الواسعة الانتشار ، وذلك على سبيل المثال باظهار ترابط عام بين جرائم العنف والبطالة . ويزعم المسؤولون أن مثل هذه الارتباطات متى ثبتت صحتها سوف تساعد على تفسير حالة معينة خاصة : وذلك مثلا اذا كان القاتل متعطلا عن العمل ، ونشأ فى بيئة الأحياء الفقيرة . وربما أضاف عالم النفس أيضا أن دوافع الانسان الفطرية العامة المدوانية هى المسؤولة أساسا ، وان ساعدها ما يحدث بين حين وآخر من انهيار النظم الحلقية الاجتماعية .

ان القصة البوليسية وطرزا أخرى من قصص الخفايا والأسرار توضح فى أسلوب أدبى بعض المشاكل الرئيسية التى تواجه التفسير التاريخى ، لنقل مثلا ان جثة «أ» وجدت مصابة بجرح يمكن تفسيره بسهولة بأنه السبب المباشر فى الوفاة وأنه نتيجة لطلقة رصاصة . هنا تكون المسألتان الرئيسيتان هما : « من الذى أطلق الرصاصة ؟ وماذا كان دافعه الى ذلك ؟ وتشير ظاهرات ملحوظة الى شخصيات مختلفة على أنهم القتلة المحتملون ، وربما أكدت أنهم أسهموا الى حد ما فى أحداث الوفاة . على أن عمل القاتل «س» المجهول ، فى إطلاقه الطلقة النارية يميز وحده عن جميع العوامل الأخرى المساهمة فى الأمر ، على أنه السبب المهم .

فدور الطلقة فعال وحاسم الى أقصى حد ، وبه تم التعجيل بتغيير مفاجيء
وعنيف في الموقف بأكمله . فهي في هذا قد تكون مثل القشة التي قصمت
ظهر البعير أو الصوت الأخير الذي يكسر تعادل الأصوات في انتخاب ما ،
وليس لها تأثير (اللهم الا من حيث الترتيب الزمني) يفوق تأثير غيرها مما
يمثلها من أحداث .

ويلاحظ أنه اذا كان الهدف اضافة لون مسرحي مثير على حدث ما ،
فان ذلك يبرر تماما توكيد الأسباب البارزة المعجلة . ومن ثم فانها تبرز
بوفرة في تراجم الفنانين ، فضلا عن المسرحيات والروايات . اما ان كان
الهدف هو الوصول الى فهم أعمق وفحص أدق فربما كان ذلك أمرا
مضللا . فمهما تكن تلك الأسباب مفجرة مثيرة ، فانها ليست قط انسب
كله ، ولعل الحالة كانت على نحو بحيث انه كان من الممكن لشرارة أخرى
أن تفجرها قبل زمن طويل ، شأن جيشين متعادين يقفون وجها لوجه وكل
منهما يحملق في الآخر .

ومن وجهة نظر ميتافيزيقية بالنسبة الى الكون ككل ، قد يكون
صحيحا أن كل حدث هو النتيجة المشتركة لعدد لا نهائي من العوامل
المتفاعلة ، تمتد بعيدا الى ما لا نهاية في المكان والى الماضي في الزمان .
وأقل ما في الأمر أن المرء لا يستطيع أن يرسم خطا واضحا قاطعا في
استعادة أحداث الماضي من حيث النقطة التي بدأت فيها سلسلة الأسباب
الممهدة للحدث . ولكن من وجهة النظر العملية الى الشؤون البشرية ،
لا بد للمرء من الوقوف على مسافة معقولة من الحدث المراد تفسيره .
وتسليما بما للتركيب الكوني من قوة هائلة وشاملة على كل مظهر من
مظاهره ، ينبغي للمرء أن يحصر التفسير في تلك الأحداث والظروف
السابقة التي يبدو أن لها اتصالا وثيقا الى حد لا بأس به . وستكون هذه
«أ» قريبة قريبا لا بأس به من النتيجة في المكان والزمان (أو مرتبطة بها
بجسر من الأحداث ، كما هو الحال في تأثير مخطوطة قديمة ، اكتشفت

منذ لحظات على كاتب معاصر) • هـ ، لا بد من وجود بعض الشواهد التي تدل على أنها أثرت فعلا في سوابق الحدث الذي نحن بصدده • وهكذا لو كانت المسألة تدور حول أسلوب يتهوفن في أواخر أيامه يصح للمرء أن يأخذ في اعتباره تقدم وتزايد صممه ومرضه وما أصابه من مأس عاطفية خيت آماله • اذ من المعروف أن هذه كلها أمور أثرت في شخصيته ، وفي اتجاهه من الحياة وفي تعبيره الموسيقي (١) • «ج» وينبغي للمرء أن يبحث عن عوامل مميزة فضلا عن تلك التي تؤثر بنفس الدرجة في كثير من فئاني عصره ، وهي عوامل قد تلقى بعض الضوء على الطرق التي أصبح بها هو وأعماله فريدا فذا بدرجة ما • وكانت فرصة تلقى دروس على موتسارت أكثر غرابة من الاستماع الى موسيقاه •

ولا شك أن ايضاح أية سمة في عمل الفنان ترتبط بشخصيته أو حالته المزاجية في وقت معين ، يمد تفسيرا جزئيا • ولكن لا بد للمرء من اصطناع الحذر في الإشارة ضمنا الى أن أيا من هذا الترابط هو السبب كل السبب • ولا بد للمرء من الحذر من المغالاة في تأكيد أى طراز واحد بمفرده من الأسباب ، كالطراز الفسيولوجي مثلا أو الوجداني أو الاقتصادي • فالتقاليد الفنية الموروثة في فترات متعاقبة من حياة الفنان ينبغي ربطها - ان أمكن - بميوله الشخصية نحو التفاعل واياها بطرق معينة : حيث يرفض بعض العناصر ويتقبل البعض الآخر ويغيره •

ان التفسير الجزئي القائم على معرفة ناقصة بالأحداث والأسباب السابقة ، أمر قد يكون أسوأ من عدم وجود تفسير اطلاقا • اذ قد يبلغ من تضليله لنا أن يعطينا تفسيرا زائفا للموضوع كله ، مما يترتب عليه عواقب وخيمة ، وكما حدث في تفسير عطيل الحاطيء للمنديل ، فإن كثيرا من الامارات ربما تشير الى الشخص الخطأ وتدعم فرضيات زائفة حتى تعرف

(١) انظر (١٠ و ١١) ن — سوليفان « His apicitual Development » Beethoven ،
كتوبف نيويورك ١٩٢٧ ، صص ٧٩ ، ٢٤٣ الرباعية المتأخرة من مقام لا الصغير تفسر هنا
تفسيرا جزئيا بأنها ((مرتبطة بمرض عضال)) ..

حقيقة وحيدة تجعل تلك الامارات فى موقعها الصحيح داخل اطار نمط
على مختلف .

وفى الامكان العثور على مشاكل مماثلة وحلول جزئية بالنسبة لآى
حدث فى فريد. وقد أسلفنا اليك ذكر صورة آنسات أفينيون Demoiselles
d'Avignon ليكاسو ، وقد يعمد بعض المؤرخين فى تفسيرهم لتلك
الصورة الى تأكيد المؤثرات السابقة فى الفنون المرئية مثل اكتشاف الفنانين
الباريسيين للنحت الافريقى الزنجى والتزعة العامة نحو الابتعاد عن التمثيل
الواقعى . ومنهم من يؤكد العوامل الفردية السيكلوجية ، كوجود « دافع
نكوصى » بدائى « فى الفنان » يتجه به نحو رموز المدوان الهمجى .

ترى من أين حصل « مالارم » على الفكرة التى أوحى اليه قصيدته
المسماة « أصيل فون » (اله الجراج حامى الرعاة عند الرومان) فهل جاءت
من صورة لبوشيه تمثل اثنتين من الحوريات ، من أشباه ما تحوى القصيدة؟
الحق أنه فيما يتعلق بمسائل من نوع التعليل الماضى ، ينبغى لنا أن نحلل
الشواهد الباطنة والظاهرة بالنسبة للعمل الفنى . وفى امكان الفروق
اللطيفة فى احدى الصور ، أن تدلنا بما حوت من مشابهة للأعمال المعروفة
للأستاذ ، ما اذا كان من المرجح أن تكون من صنع اليد نفسها . فان لم
تكن ، فهل ترجع تلك الفروق الى تغير فى أسلوبه ؟ فان كان الأمر
كذلك ، فهل هناك أى تناقض فى الأسلوب أو المادة أو التكنيك يدل على
أنه لا يمكن أن يكون قد رسمها ؟

وهناك أنواع معينة من العلل أو السوابق قد تبدو ذات أهمية خاصة
فى ضوء الاهتمامات الحاضرة ، وهكذا يحدث أن وارتا لأملاك أو للقب
شرف يتقرب سلسلة أجداده مع اهتمام خاص بناحية الذكور فى كل
جيل ، ناسيا فى بعض الأحيان أن أجداده من ناحية أمه لا يقلون شأنًا فى
تكوينه . ويحدث أحيانا أن طرازا معينًا من العوامل يستلفت الأنظار مرة
أو مرتين بفضل الترابط الواضح بينه وبين تأثير فى هام . فتجرى المبقرية

فى احدى المائلات ، ويجرى الجنون فى أخرى ، ويجريان كلاهما فى
ثالثة . ويقول العرف ان المبقرىة فطرىة لا تصنع ، ويتمجل بعض أصحاب
النظرىيات القول بأن المبقرىة وراثىة ، ويرى البعض الآخر أنها متخالفة
مع الجنون . على أن هناك آخرين أكثر حذرا ، يتناولون الرأيين كليهما
على أنهما مجرد فرضين ، ينبى اختبار صحتهما بتجميع مجموعة واسعة
من العىنات من تراجم الفنانين .

وقد استمر هذا البحث بصورة متقطعة منذ أيام جالتون ولومبروزو
الى وقتنا هذا ، دون الوصول الى نتيجة اىجابىة بمعنى الكلمة . فهناك مقابل
كل حالة تصف فيها عائلة ما بظهور المبقرىة فى أفرادها حالات أخرى
منزلة ، تنشأ فيها المبقرىة فى أناس مغمورين أبعد ما يكونون عن ذوى
الحسب والنسب . وعندئذ يتجه المرء الى اليشة التماسا لتفسير ذلك .
ولو تناولنا بالبحث عائلة باخ ، فهل عساه أن يكون الجو الموسيقى والدافع
الذى يضغط على الانسان أن يتعقب خطى كبار أسرته هو المسئول الأول
عن ذلك ؟ وما القول فى عائلة بروجل وتيولو وسكارلانى ودوماس
وغیرها بما حوت من التعاقبات الفنىة ؟ فهل هناك طراز خاص من اليشة
العائلىة أو من بیئة المدرسة والجيرة ومن الطبقة والتركيب الاجتماعى موائم
دواما للمبقرىة الفنىة ؟ على هذا النحو یمضى البحث عن الخطوط الممكنة فى
التفسير ، وكلها فروض لا بد من اختبارها بطريقة الملاحظة والاختبار ،
فحتى الساعة ، لا یدو أن طرازا سيكولوجيا أو اجتماعيا يوفر ارتباطا جد
متين مع المبقرىة بصفة عامة ، أو مع أى نوع معین من الفنون (١) .

وفى الحین نفسه تجرى فى ثنایا العملية التربوىة دراسة أخرى فى
أسباب الخلق الفردى والاجتماعى فى مجال الفنون . فالتربىة عندما تدار
بطريقة تجرىبة ، تصبح أعظم المختبرات فائدة للتكنولوجيا السيكولوجية

(١) عن الدراسات النفسية لتراجم الفنانين وما الصل بذلك من موضوعات انظر
فصلا كتيه مونرو عن Methods in the Psychology of Art فى كتابه :
« Art Education. Its Philosophy and Psychology »
نيويورك ١٩٥٦ ص ١٧١ ع ٤ ف .

فى الفنون وفى مجالات أخرى • وكان الاتجاه التجريبي فى أثناء القرن العشرين ناشطا بوجه خاص فى حقل التربية الفنية فى الصفوف الدنيا من المدرسة ، بمساعدة مؤسسات أخرى مثل متحف الفنون • ولما كان هذا الاتجاه قد خصص لهدف إثارة الابداع فى الأطفال وتنميته فقد اتخذ فرضية مؤداهما أن الطرق التربوية السليمة تستطيع تحقيق ذلك الهدف • وبعبارة أخرى ، فإنه يفترض أن التربية تكون - أو يمكن أن تكون - عاملا فى إنتاج القدرة الفنية • ومهما يبدو هذا الأمر محتملا بصفة عامة ، فإن نوعا واحدا من التربية الفنية لم يثبت بعد تفوقه فى هذا الصدد • ولا شك أن حرية التعبير ووفرة المعدات وكل ما يخطر على البال من تشجيع ، أنتجت حتى الآن قيما عرضية بما فى ذلك انتشار الكفاية والنوق المهندي ، ولكنها لم تنتج سوى القليل من العبقريات الفذة • والحق أنه مما يحير العقول ويربكها ارباكا بالغا أن العبقرية تصر على النشوء فى أبعد الأماكن غير المرتقة تماما وأقلها احتمالا • وغالبا ما يكون ذلك فى ظل ما يبدو أنه أسوأ ما يمكن من طرق التربية •

١٠ - ما الذى يسبب التطور فى الفن ؟

افتراض تعددى

لو افترضنا أن التطور حدث فى الفنون ولا يزال يحدث ، بالمعنى الذى حددناه ، فكيف يمكن تفسيره بلفظة عليا ؟ لقد رأينا من فورتا أن ليس فى الامكان وجود أى جواب كامل أو مقنع من الناحية النظرية • وفى استطاع المرء منا أن يعتبر ما يختاره من النظريات الميتافيزيقية القائمة بشأن العلة الأساسية ، أو المحرك الأول لجميع الأحداث ، شيئا ماديا أو روحيا • ولا شك أن اجابة كهذه لو صحت تفسر كل شئ بطريقة عامة ، ولا تفسر شيئا بطريقة محددة •

وبإيضاح فعالية بعض المبادئ أو العمليات التى هى أكثر تحديدا ، كلاتخاب الطبيعي والحتمية المتأصلة والحتمية الاجتماعية الاقتصادية

والانتشار الثقافي والاختراع المستقل ، شرع في اعطاء فكرة أوضح نوعا ما عن كيفية حدوث ذلك . على أن هذه أيضا لا تزال مفاهيم عامة جدا ، ولا تؤهلنا تأهيلا أكثر لفهم أساليب معينة أو اتجاهات الأساليب . فكل منها قابل في حد ذاته للتغير الى ما لا نهاية من حيث المحتوى النوعي وتفاصيل طريقة العمل . وواضح أن علاقاتها المتبادلة وتأثيرها النسبي - مثل أثر الانتشار بالموازنة الى الاختراع المستقل - لا تزال موضع جدل . وما لدينا في الوقت الحاضر من معلومات لا يكفل لنا أية اجابة محددة .

فلو بدأنا عملنا من جهة الاختبار العملي لا من ناحية البدء بفرض عام ، وجب علينا التركيز على المعطيات الخاصة بزمان ومكان معينين ، والا اكتسحتنا أمامها كثرة تنوع الظاهرات . والواقع أنه لا يوجد في المرحلة الحالية من النظرية التاريخية ، جسر مستمر يوصل ما بين الخاص جدا والعالم جدا . وفلسفات تاريخ الفن المتضاربة وهي فروض علمية لا تزال جنبنا في دور التكوين ، تسبح في ترقب قلق فوق التنوع اللانهائي للأحداث ، انتظارا لمكان تستقر عليه أقدامها .

أما فيما يتعلق بالدور المتأصل فان علينا أن نفترض أن هناك دائما وراثيا باطنى النمو في النوع البشرى يدفع به نحو التطور ، أى النمو العقلي والاجتماعى مع التقيد ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالبا ما يكون ضعيفا سهل الانحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية .

وفما يتعلق بالدور البيئى ، علينا أن نفترض أن اليشات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل في عملية الانتخاب الثقافى الذى يماثل الى حد ما الانتخاب الطيمى في العالم العضوى . وسيدل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقافية بما في ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع الى التغير فى كل جيل ، وأن اليشات هى التى تحدد الذى سيعيش منها والذى يبد وينقرض ، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية .

وتدل الحقائق على أن هناك في الفن نزعة شاملة طويلة الأمد نحو التعميد ، وأن كثيرا من الطرز المعقدة التركيب تظل حية ، على أنه ليست كل الطرز المعقدة هي التي تبقى حية ، فأن بعض الطرز البسيطة تحظى بهذا المصير . ومعلوم أن الحقائق تتشابه فيما يتعلق بالتطور المصنوع ، وعندما تظل طرز الفن المعقدة على قيد الحياة فربما يكون ذلك لأنها تساعد الجماعات التي تصنع ذلك الفن وتستخدمه على كسب الطمأنينة والرخاء والسلطان . أو ربما يكون ذلك راجعاً إلى نجاحها في الفوز ، والاحتفاظ برضا أصحاب النفوذ وعطفهم أبد أجيال متعاقبة لأسباب جمالية أو غيرها . وهم لا يستطيعون بلوغ ذلك إلا بإشباع رغبة فطرية كامنة في الإنسان .

وإذا نحن وسنا هذا الفرض قليلا ، صح لنا أن نتخذ أن الإنسان تطور باعتباره نوعا عضويا عن الانتخاب الطبيعي بفضل ما له من مؤهلات فيزيائية فطرية قادرة على ، وميالة إلى ، تطور ثقافي معقد التركيب بوجه عام . لقد طبع مقدما على الميل إلى التجريب والتعلم ونقل إنجازاته الثقافية ، وإلى إنتاج ما تطور فيما بعد إلى فن ، والاستمتاع به ، لقد كان في الجملة نزاعا بطبعه إلى الرغبة في تحسين وتطوير ممتلكاته الثقافية على امتداد خطوط أشد تعقيدا ، وإن صحبت ذلك استثناءات ، ونكوصات لها شأنها . وهذا الميل ربما كان من زاوية النظر البيولوجية فلتة أو نموا مفرطا ، تطور فطريا إلى درجة تفوق كثيرا متطلبات البقاء الفيزيائي ، ولكن الإنسان ما إن ملكه حتى أحس بأنه مضطر إلى استخدامه استخداما بناء .

ومن هنا جاء مصطلح « الإنسان الصانع » « Homo Faber » . وواضح أن ذلك لم يكن ميله الفطري الوحيد . فانه ميل بفطرته أيضا إلى القتال والاستيلاء والتدمير ، على أنه في الجملة قد طفت عليه الناحية البناءة طفيانا جارفا ، ولكن الدافع إلى إنشاء المنتجات والنشاط الثقافية المعقدة والاستمتاع بها ، بما في ذلك الفن ، لم يصبح شيئا شعوريا ولا عقليا ولا واضحا مميزا حتى مرحلة متقدمة نوعا ما من مراحل المدنية ، أما في المراحل الأولى ، فانه كن شعوريا أقل ومميزا بدرجة أقل ، عن الحاجات والاشباع

الأساسية . واتجهج أسلاف الانسان طريق المنافسة من أجل البقاء والسلطة ، بفضل ما استخدموه من ذكاء ومهارة عملية ومعرفة رمزية وثقافة . وعلى طول المدى ، اكتشف الانسان أن كثيرا من النشاطات والتجارب المقدمة لم تكن زخمة فحسب ، بل مشبعة أيضا من الناحية الجمالية ، وتطورت الفنون عن الثقافة البدائية في أساليب تخصصية على نحو مطرد ، نحو ميول أقوى نحو الاشباع الجمالية في الانسان ، سواء أكانت هذه مقترنة بالأدوات النغمية أم منفردة عنها .

وهكذا كانت نزعة الفن المعقدة التطورية جزءا لا يتجزأ من النزعة المعقدة للثقافة في مجملها . فهي نزعة لم تكن تملك ولا تحتاج الى دافع منفصل ولا الى مجموعة متميزة من الملل . وقد سارت منذ القدم من خلال المراحل الثقافية المبكرة بنفس الدوافع التي فرضت تطور الثقافة جملة ، أى بواسطة القيمة العملية المتزايدة والاهتمام الفكرى والاشباع الجمالى الذى يحدثه النمو العقلى وبناء أشكال ثقافية أكثر احكاما واتقاناً . ولم تلق عملية التعميد الفنى تعبيرا وتقديرا صريحا الا فى ظل المذنبات الحضريّة كالحضارة الاغريقية مثلا . ثم جاء عليها حين من الدهر لقيت فيه من يندد بها كما فعل أفلاطون ، ولكن درجة دفعها كانت قد بلغت فى تلك اللحظة من القوة ما تعذر معه ايقفها . فقد راقى الذوق الشعبى وان لم ترق الفلاسفة ، وساعد ذلك على دفعها قدما . ومع ذلك ، فإن التعميد الثقافى لقي صنوا من المقاومة القوية نمت فى فروع معينة من الثقافة القديمة ، بما فى ذلك التكنولوجيا النغمية والفنية . وكانت نتيجة ذلك أن تطور الفن ظل بعلينا غير منتظم . ولم يعترف به كبار الفلاسفة والعلماء بوصفه عملية واسعة النطاق ، ولم يؤمنوا بضرورته قبل أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر .

١١ - الخلاصة :

ولابيات حقيقة التطور فى الفنون ليس من الضرورى على وجه

التحقيق محاولة أى تفسير لسبب حدوثه أو لا يجعله يحدث • وغنى عن
البيان أن محاولات تقديم تفسير جوهري للأحداث التاريخية والظواهر
الثقافية تصادف صعوبات خطيرة • أجل ان نظرية التطور يمكن شرحها
على أنها مجرد وصف لا يمكن ملاحظته من أنواع الظواهر وتزعاتها ،
دون اشارة الى ما يسببها • ومع ذلك فإن البحث الوافى ينبغى أن يتضمن
بعض الاهتمام بالأمرين كليهما • ويقارن الفصل السابق مدلولات كثير
من المحاولات القديمة وما فيها من نقاط ضعف وقوة •

ولا شك أن من المحال وضع تفسير كاملة ومؤكدة ونهائية للكون
وللتاريخ البشرى • فأما التفسير الجزئية وغير النهائية التجريبية فليست
كذلك ، فإن الأحداث التاريخية تختلف اختلافا بالغا بحيث لم يمكن
الاهتداء الى « قانون دقيق » وشامل يغطيها كلها • وبديى أن ايصاح
تقاب الأحداث المؤدية الى ظاهرة معينة ، أو العمليات الكبرى التى هى
جزء منها ، ليس تفسيرا كاملا ، ولكنه قد يكون مفيدا ومثيرا • ويمكن
لنظرية التطور ، لو صحت ، أن تقدم تفسيراً جزئياً للظواهر الفنية بحيث
توضح بعض سوابقها وعلاقاتها العلمية •

وجدير بالذكر أن محاولات التفسير التاريخى تأتى على مستويات
مختلفة من حيث العمق ، فتلک التى يقوم بها العلم التجريبى أبعد مدى
وأدعى الى الاعتماد والثقة من التفسيرات القائمة على ساذج التخمين • فأما
محاولات الميتافيزيقا فانها تسعى الى بلوغ أعظم مستوى ، ولكنها تأملية أو
خيالية ، وهى انما تطبق الآراء العالمية التقليدية الرئيسية بافتراضها وجود
« علة أولى » طبيعية أو خارقة ، مادية أو روحية ، فضلا عن قوة موجهة
حاضرة •

ويلاحظ أن مذاهب الحتمية واللاحتمية ، والتوازن والانتشار ،
يمكن تفسيرها بطرائق متطرفة أو معتدلة • فيمكن أن تتمطف نحو المذهب
الطبيعى أو نحو المذهب الخازق للطبيعة • وتستطيع الحتمية تأكيد أهمية

دور البيئة أو دور الوراثة • والموقف المتخذ هنا هو موقف الحتمية المعتدلة
التمددية المرنّة • وهو موقف طبيعي وتجريبي يناقض المثالية الميتافيزيقية •

وتدل أوجه الشبه القائمة بين فنون شعوب لا رابطة بينها على وجود
قدر من الحتمية الفطرية ، وإن لم تكن ذات قوة قاهرة ، والحق أن ثبات
اتجاه عمليات الفن أو تغيرها يرتبطان كليهما ارتباطا عاليا بالسّمات البشرية
الأساسية وكذا بالعوامل البيئية • وغالبا ما ينحرف الفن والحياة نحو طراز
متطرف أو آخر ، ثم ينحركان لتصحيح التوازن •

ولا بد من القيام بالعديد من الدراسات التجريبية بغية اكتشاف
الترابطات الجزئية الايجابية منها والسلبية ، القائمة بين مختلف طرز الفن
واتجاهاته وبين تلك التي في الحقول الأخرى للظواهرات • ومن ثم يجب
أن تفحص سلسلة كبيرة من المتغيرات من كل من النوعين الوراثي
والبيئي • ويمكن استخدام ما يلاحظ من الترابطات كتفسيرات جزئية
مؤقتة لأحداث معينة •

الفصل الثاني والعشرون

العوامل العلية في تاريخ الفن

١ - الأنواع الرئيسية للعوامل العلية في الفنون : محددات الأسلوب

الحق أنه من وجهة النظر الطبيعية ، يبدو أن من الفروض المعقولة أن تكون جميع محددات التأثير في الفنون مندرجة تحت القائمة التالية ، إما صراحة أو ضمناً . (وقد حذفت من القائمة جميع ما يظن أنه عوامل خارقة مثل الوحي الإلهي أو الحتمية الروحية المتأصلة) ، فالقائمة تعد خطوة في سبيل التفسير التعددي على المستوى التجريبي ، ولكنها عامة على نحو بالغ بحيث لا تفسر أو تتنبأ بأي حدث معين أو أسلوب أو اتجاه محدد . وقد تكون لها فائدة في التوجيه العام للبحث والنظريات ، أي أنها قد تكون مسحا أوليا لسلسلة المحددات الممكنة . وهنا قد يكون من النافع تحذير القارئ من التفسيرات المبسطة البالغة التحديد في تبسيطها . وبدلاً من أن يحاول المرء تفسير حدث فني على أساس عامل على مفرد ، فإنه قد يفترض على سبيل التجربة أن جميع أنواع الملل هذه ، تسهم بطريقة ما ، مباشرة أو غير مباشرة ، في طبيعة كل حدث فني . وهي إنما تفعل ذلك بدرجات مختلفة من القوة ، منها ما يتعاون ومنها ما يعوق ، فسوف تبرز أسباب مختلفة في أوقات مختلفة بوصفها أولى الملل المباشرة الفعالة المؤدية إلى الحدث ، على حين يكون تأثير أسباب أخرى خالداً باقياً يتعذر تمييزه ، ولكنه متغلغل . ثم هناك أسباب غير هذه ، وتلك سوف يكون

أثرها طفيفا أو تافها ؛ وكل نوع ورد ذكره فيما يلي يشمل مجموعة متنوعة ضخمة من عوامل معينة ، قادرة على العمل والتفاعل بطرق مختلفة لا عدد لها . وهي تغير وتتداخل وتختلط مما بصورة لا يتيسر معها التمييز بينها الا اجماليا .

ولست هذه المحددات قاصرة على الفن ، بل تشمل الى حد ما كل تغير ثقافي ، وكذلك الشخصية الفردية والبيان الاجتماعي . فهي تحدد الاتجاهات الثابتة والانحرافات المتباينة ، ويمتد مدى تحويل تأثيرها الى الفن ، والى طراز وأسلوب معين من الفن ، على طبيعتها النوعية في فترة معينة من التاريخ ، ويحكم هذا الأثر ، الوضع والوظائف التي يلعبها بالفعل كل نوع من أنواع الفن من حيث سياقه الثقافي وبواسطة المواد والتكنيكات الفنية والتقاليد الأسلوبية المتطورة هناك من قبل . .

(١) العوامل المفرطة الانتشار والثبات والاستمرار وطول الأجل . . الأشكال والميول الواسعة الانتشار والمتغلغلة في الطبيعية البشرية والبيئة والثقافة ، وتلك العامة نسبيا بين البشر الذين يعتبرون أسوياء . وفي الامكان تقسيمها اجمالا في دراستنا هذه الى ثلاثة طرز رئيسية هي (ا ، ب ، ج) . فهذه تتفاعل فيما بينها كيما تحدد المعالم الرئيسية والعامة والثابتة للفن والثقافة في جميع الحقب والاماكن والشعوب المتحضرة . وهي خاضعة للتغير التطوري ، كما أنها في معظم الحالات بطيئة وتدرجية .

(أ) « العوامل الوراثية والبيولوجية والباطنية النمو » ؛ تلك التي يتميز بها الانسان العاقل ، بوصفه طرازا متميزا من الثدييات ، ذكرا أو أنثى . وهذه تتضمن تركيبات ووظائف سيكولوجية فطرية ، ودوافع بشرية أساسية ، وأفعالا منعكسة ، وشهوات ، وغرائز ؛ وهي تحدد الرئيس من الامكانيات والتحديدات للحياة العقلية كلها والشخصية والفن والثقافة . وهي تتضمن وضع الجسم المنتصب ، ومرونة الحركة العضلية وقدرة الابهام على الالتقاء بالأصابع ، والسعة الكبيرة للججمجمة، واللحاء ، وقدرة الادراك الحسي ؛ والتخيل والاستدلال العقلي ، والقدرة على الاحساس

باللذة والألم ، وكثيرا من درجات اللذة المتوسطة والمخلطة أثناء الخبرة ،
والطفولة الطويلة والنضج البطيء ، وظهور تغيرات فسيولوجية
وسيكولوجية عظمى عند المراهقة ، ويلاحظ أن الميول الفطرية نحو
اتجاهات معينة نزوعية وانفعالية عامة ، كالرغبة والمقت وما يحب المرء
وما يكره كل أولئك تصبح شيئا فشيئا متميزة منتظمة ومنسقة ومرتبطة
بسلسلة واسعة من الأشياء الخارجية والباطنية ، ويتعلم البشر كيف
يستجيبون على نحو ذكي وعاطفي نحو الأشكال الرمزية كالكلمات
والعلامات المرئية ، وتتطور فيهم ميول نحو حب الامتياز والمدوان
والسيطرة والخضوع والمرح والمساعدة المتبادلة والحب والكراهية وعرفان
الجميل ، والامتناض والرغبة في المحبة . وهم يتعلمون عن طريق خبرتهم
هم أنفسهم وخبرة الغير ، وبهذا يقومون بنصائحهم من العملية الثقافية ،
والفريزة الحسية توجد استعدادا لتمايز أساسى ، للثقافة فيه أثر كبير .
وساعد ميل الانسان الى الاتصال الجنسي على مدار السنة على
اعداده للحياة العائلية المستقرة ، ومن ثم هياء للتنظيم الاجتماعى والثقافة .
وهو مزود بالعدد الجمل من الميول الفطرية للاستجابة بطرق مختلفة ازاء
مختلف الحوافز والمواقف ، حتى لقد يحدث غالبا أن تصارع بعضها مع
بعض ، مسببة للفرد صعوبة فى الاختيار ، والتوافق التكاملى ، والوسيلة
العملية وما ترفضه الأخلاق ، ثم ان سلوكه فرديا واجتماعيا لا يمكن أن
يحدد مقدما تحديدا أو توماتيكيا بفعل الفريزة كما يحدث فى كثير من
الأنواع قليلة الذكاء . فان طرائق عاداته وتقييمه مرنة نسيا وعرضة
للتغير . وما زلنا فى انتظار اثبات قاطع تجريبى لنظريات التحليل النفسى
القائلة بأن البقايا الصامدة من الخبرة البشرية الماضية ، سواء كانت لاشعورية
نوعية أو جممية تنقل فطريا فى شكل صور أصيلة أو ميل الى صراع
أوديبى ، وفى غصون ذلك ينبغي أن تفرض أن الصفات السيكلوجية
المكتسبة والميول لا تنتقل عن طريق الجينات .

(ب) « عوامل تقوم فى بيئة الانسان الفيزيائية والبيولوجية » . وهى

العوامل التي تميز بها الأرض ككل أو أجزاؤها الرئيسية الصالحة للسكنى . وهي ثابتة أو بطيئة التغير ، عسير تعديلها أو الفرار منها . تتمثل بالجغرافيا والطبوغرافيا والمناخ وموارد الأرض الطبيعية والمياه والجو ونباتات وحيوانات منطقة ما أو حقبة ما بوصفها أجزاء من البيئة البشرية ونباتات وحيوانات بوصفها أغذية ممكنة أو أعداء محتملين ، وبوصفها موردا لمواد الفن وموضوعاته ، ثم بوصف الحيوانات قوة عاملة ممكنة .

(ج) « العوامل المنتشرة والثابتة نسبيا في البيئة الاجتماعية والثقافية للإنسان المتحضر » . الطرز العادية للنظم والتنظيمات والأنشطة والمنتجات والميليات . صلة القربى والعائلة والزواج ، والحكومة ، والتنظيم السياسي ، التنظيم العسكري ، والملكية (الامتلاك) والثروة ، ورأس المال ، والمالية ، والتنظيم الاقتصادي ، والعمل والادارة ، والتقنيات والتكنولوجيا ، والطبقات الاجتماعية الاقتصادية ؛ والمستويات ، والعشائر الصغيرة ، والتربية والقانون وتنفيذ القانون ، والديانة ؛ والأخلاق ، واللغة (الحديث والكتابة) ، والفنون ، والفلسفة ، والعلوم والألعاب الرياضية ووسائل التسلية والصراعات بين الحضارة كلها وبين بعض الدوافع السيكولوجية الأساسية ، الناجمة عن الجهود المبذولة لكبح دوافع السلوك الغيف والعدواني والشهواني والاحتيازي ، وكذا الصراعات الناشئة عن المحظورات المفروضة على سفاح ذوى القربى (المحازم) ، وغير ذلك من صنوف العلاقات الشهوانية . وعن الحاجة الى بعد النظر الحفيف والتكيف الاجتماعى . صنوف الكبت المنتشرة والصراعات اللاشعورية الكثيرة المفضية الى التبعيرات الرمزية التي تبدو فى الفوكولور والأحلام والفنون . محاولات التكيف الشعورى العقلانى .

(٢) عوامل متوسطة المجال والثبات ، وهي التي تختص بها الجماعات والأقاليم والثقافات والأحقاب المتوسطة الحجم .
الأقسام الرئيسية والأصرب المتنوعة للعوامل المذكورة
في المجموعة ١ - المعروضة لتغيرات أوسع وأسرع الى
حد ما . . .

(أ) العوامل الوراثية : العوامل والأشكال التي تختص بها الطرز والأقسام البشرية الرئيسية ، وبخاصة الطرز السلالية والفسولوجية ، وكذلك مستويات الذكاء وغيره من القدرات العقلية ، ويتفق العلماء الآن في جملتهم على أنه ليس هناك ترابط كبير بين الفروق السلالية والقدرة العقلية العامة . أما فيما إذا كانت تلك الفروق مرتبطة بقدرات خاصة مثل القدرة في الموسيقى أو بأى ميل لأية أساليب معينة للفن ، كما ظن الفيلسوف الفرنسي تين فذلك شيء لم يقم عليه دليل يذكر . ولو فرض أن وجد شيء من ذلك القليل فأغلب الظن أنه طفيف . ومع ذلك فقد يكون للفروق السلالية الواضحة آثار ثقافية وسيكولوجية بعيدة المدى بالتفاعل مع بيئات ثقافية معينة ، وذلك باعتبارها مساعدة على تحديد مرتبة الفرد والمائلة في السياق الاجتماعى ، وتقاليده الدينية وغيرها ، ومواقف الآخرين منه ، والفرص والحرف ومصادر رضاء وسخطه ، واندماجه في عشائر أو طوائف معينة وتناغمه مع غيرها ، ويلاحظ أن الطرز المنصرية غير واضحة نتيجة الاختلاط ، وتختلف نتائجها الاجتماعية تبعاً لنمط الثقافة .

وهناك طرز فسيولوجية أخرى ظن الناس أنها تساعد على تحديد المزاج ، والخلق ، عرفها العلماء على أساس تركيب البدن وعمل الغدد وغير ذلك . وهذه الطرز شأن مستويات الذكاء والقدرة الفنية تشق طرقها من خلال الأقسام السلالية والقومية ، وهناك فرض آخر (ذكرناه آنفاً مرتبطاً بالفيلسوف فوسيون) مفاده أن طرزا فطرية معينة للشخصية ، تنزع - فى الفنانين - الى إنتاج أنواع معينة من الفنون . فالى أى حد يكون الميل - ان وجد - الى التصوف الدينى والعقلانية والاعتماد على الملاحظة والتجريب وراثيا ؟ والحق أن مدى الانتقال الوراثى للخصائص التي تحدد طرز الشخصية ، أمر لم يعرف حتى الآن . ويبدو أن هناك فى كل أرجاء العالم بعض طرز لأشخاص مولودين بأجهزة سمع حادة ومن ثم لهم استمدادات موسيقية ، فضلا عن آخرين لهم قدرات بصرية وآخرين

بقدرات فكرية • ويلاحظ أن ارتباط هذه اعدادات بالعوامل الفسيولوجية والثقافية - ان وجد - غير معروف •

(ب) الیئات الفیزیائیة والیولوجیة التمایزیة فی الأقالیم والأحقاب المتوسطة الکبر ، الطبوغرافیا والمناخ والنبات والحيوان •• الخ • فی المصور الجیولوجیة الرئیسیة منذ بدایات الثقافة ، فی مختلف أجزاء العالم • المصور قبل التاریخیة (الجلیدیة وما بین الجلیدیة) ، التغیرات الهامة فی الیاسة کالجسر الأرضی من آسیا الی الاسکا ، ازالة الغابات وعوامل التمریة والنحات والصحارى ، اختفاء الحيوانات المتوحشة من کثیر من الأقالیم • الحيوانات والنباتات المستأنسة • التغیرات الضخمة التی یحدثها البشر فی المشهد الفیزیائی والیولوجی • (کالسدود والترع والرعى) •

(ج) • المقومات والأنماط الثقافیة للأقالیم والأحقاب المتوسطة الکبر ، ، المؤثرات الفنیة و غیر الفنیة السائدة علی مجموعة رئیسیة فی زمن معین • التقالید الموروثة فی الفن و غیره من المقومات الثقافیة • النظام الاجتماعی الاقتصادی فی مجموعه مثل النظم القبلیة والزراعیة القرویة والإقطاعیة والرأسمالیة ، والاختلاف عن نظم أخرى من نفس الطراز ، التركیب الطبقی ، الجمود أو مرونة الحركة ، تركز الثروة والسلطة أو توزعهما • التقدم التکنولوجی فی مختلف الحقل والمجالات بما فیها الفنون • مقومات أخرى فی النمط الثقافی للجماعة الاجتماعیة الکبیرة القومیة والدینیة والسلالیة أو ما عداها فی وقت معین ، أسالیب للثقافة ککل ، (مثل الباروک الأوروبی) • دور کل من صلة القربى والحکم والدين والفلسفة والأخلاق والعلم ، وما فیها کلها من مقومات أخرى • وأسالیب واتجاهات الفنون المختلفة بوصفها أجزاء فی هذه الأنماط الاکبر منها • وبوصفها رمزا للصراعات والکبوت الأخلاقیة ، الکفاحات والتغیرات الجدیلة فی الأوضاع القائمة بین الجماعات والعشائر أعنی الفروع ، فضلا عن أنماطها العقائدیة (الأیدیولوجیة) و بین الطرز والأسالیب ونظریات

الفن المتصارعة فى الجماعة جملة • الأخلاق المرعية وآداب السلوك • •
 فى الجماعة جملة وفى مختلف الطبقات والجماعات الفرعية • وضع المرأة
 ودورها ، وأثرها فى الفنون • نظام القيم السائد على المستويات الاجتماعية
 المختلفة ، الاتجاهات المقررة تجاه الطرز الجنسية والفكرية والفنية وغيرها
 وبخاصة موقف المعارضين ، أثر هذه الظروف فى الأذواق والاتجاهات
 الفنية على مختلف المستويات الاجتماعية ، تقنيات وأساليب وتقاليدها
 واتجاهات مضادة فى فنون معينة إبان وقت ومكان معلوم • العوامل الدينية
 والفكرية والعلمية والتكنولوجية ، وغيرها مما يؤثر فى المناخ السيكولوجى
 لجماعة اجتماعية أو جماعة فرعية كبيرة فى فترة معينة من التاريخ • وضع
 فنون معينة فى الثقافة إبان زمن معين ، الوضع الاجتماعى الاقتصادى ،
 الوفاق والاحترام ، نوع مناصرة الفنون ، الضغوط المضروبة على الفنان
 لكى يلتزم أو يتنرد • نشاط كل فن ومركزه ، بوصفه بؤرة للطاقت
 الثقافية خلاقة لها امتيازاتها وحقوقها أو بوصفه روتينا يقوم على المحاكاة
 ويسم بالاهمال وتموزة المهارة •

(٣) العوامل والأنماط المحلية القصيرة الأجل والسريعة
 الزوال ، العلاقة بين فنان فرد وبين بيئته الاجتماعية
 والثقافية الصغيرة المباشرة • • المؤثرات الواقعة عليه من
 الجماعات الفرعية الصغيرة التى ينتمى إليها فى مختلف
 فترات حياته •

(أ) «المؤثرات الوراثية» : العوامل والأنماط التى تختص بها أنسال
 وعائلات معينة وأفراد معينون أثناء فترة قصيرة من السنين • ما يتولد عن
 ذلك من ميول فردية وجدارات وتحديدات ومستويات للقدررة العامة
 والخاصة وسمات قوية وضعيفة مرتبطة بالفنسون • طرز تعتبر سوية أو
 شاذة (غير سوية) أو فوق السوية (supernormal) أو دون السوية
 (subnormal) أو عصابية أو ذهانية Psychotic (تختلف الاتجاهات
 الاجتماعية فى هذا الموضوع فما هو جنونى عند جماعة ، يعد سويًا عند
 غيرها) ليس معروفة بصورة قاطنة الى أى حد يمكن المبال الكامن فى طرز

الشخصية والقدرة أن يكون وراثيا • ومن المقطوع به أن بعض الميول
الذهانية يمكن توريثها ، وهناك من الأسباب ما يحمل على الظن بأن بعض
الأفراد قد وهبوا ، بالفطرة قدرة أكبر من غيرهم على مقاومة الضغوط
والظروف غير المواتية ، من الناحيتين السيكولوجية والفسيولوجية ، وكذلك
أيضا ليس من المعروف بصورة قاطعة كيف يحدث أن الميول الاستعدادية
لطرز معينة من الشخصية من النوع السابق فى القسم ٢ - أ تنتقل بالوراثة
وتجرى فى سلالات عائلية معينة • وإلى أى حد تقوم الجنسية المثلية
Home sexuality أو غيرها من أنواع الانحراف الجنسى على ميل فطرى ؟
والمشكلة القائمة هنا هى التمييز فى ثنايا السمات التى تكشف عن نفسها عند
النضج بين ما هو راجع الى الثقافة والتنشئة وبين ما هو راجع الى الوراثة
البيولوجية • وإلى أى حد وكيف يتم للبعقريّة الفردية والذوق والموهبة
الفرديين أن تنتقل بصفة عامة وعلى امتداد مسارات خاصة ؟ ••

(ب) « البيئات الفيزيائية والبيولوجية للجماعات الصغيرة ، السريعة
الزوال - وللأفراد ، •• الملابس المباشرة المحيطة بحياة عائلة معينة أو فرد
بعينه : مثل المناخ القطبى أو المدارى أو المعتدل ، البيئة الحضرية أو الريفية
المنزلة أو المزدحمة ، القحلة أو الحصى ، الحالية أو المترعة بالحياة الطبيعية
المنوعة ، من نبات وحيوان ، بيئة الزراعة أو الصيد ، شوارع المدينة ،
منطقة الأسفلت ، ، الجبال والصحراوات أو شواطئ البحار • الآثار
الناجمة عن ذلك على التطور الاجتماعى والسيكولوجى عند الجماعة
الصغيرة والفرد •

(ج) « المقومات والأنماط الثقافية بوصفها متمركزة على الجماعة
الصغيرة السريعة الزوال وعلى الفرد • العوامل الاجتماعية والسيكولوجية
والقنية فى البيئة المباشرة ، • اسهامها فى الأحداث والمواقف الهامة
الموجزة فى الفرد ، واهتماماته ونشاطه وتفضيلاته ورغباته وكرهياته
وأهدافه وحالاته المزاجية فى أى وقت ومكان بعينه • الفنان الفرد باعتباره

مرتبطا بنمط عائلته أثناء الحضانة والطفولة والشباب ، وبوالديه وأخوته وأصدقائه ومعلميه وخدمه ورجال دينه ومركز العائلة في المنطقة المجاورة لها وفي المحيط الاجتماعي الأكبر منها . التقاليد الدينية أو العلمانية ، مؤثرات المدارس والكنيسة وغيرها من المؤسسات ، التقاليد التي تبت فيه ، والاتجاهات التي يطعم بها . غير ذلك من العلاقات المتبادلة مع الناس ، زملاء الدراسة والمنافسون والمداوات والفراميات والزواج . النجاح والفشل والمتع والمحن والمرض والصحة . تربيته العامة والفنية ، التاريخ والتكنيكات والتذوق والمثل العليا والاهتمامات . الفئات الصغيرة من الفنانين والنقاد والنصرء بوصفها أشياء تؤثر بعضها في بعض وفي الاتجاه العام للفنون ، النقابات والشلل والحركات والمدارس المحلية والمراسم ومواقفها السائدة نحو اتجاهات الأسلوب ، وعلاقتها نحو المحيط الاجتماعي الاقتصادي والمقائدي الأكبر حجما . الطرز والأساليب والتقنيات والتقاليد التي يتعرض لها الفنان الفرد في مختلف أيام حياته العملية ، مشاركته في المشروعات الفنية الجماعية ، مثل فن العمارة والسينما وأثرها في عمله وسنمته .

٤ - الفنان الفرد كنتيجة ومؤثر ، كمتلق يتلقى المؤثرات وكشخص ناشط التغير، متصل الانتقاء وإعادة التنظيم، وينقل بعضها عن طريق شخصيته وحياته وفنه . أثره المباشر والمرجا ، في الاتجاهات الثقافية والأسلوبية الواسعة الانتشار وكلها طبيعة وأثر أعمال بارزة معينة .

تتدفق عناصر متقاة من كل أنواع العوامل وأنواعها الفرعية المذكورة سابقا ، تتدفق الى الفنان كأنما تتدفق من قمع ، حيث يكون الانتقاء وليد الصدفة الى حد كبير ، فيما عدا شيء من التنشئة المرسومة والتربية المخططة . على أن حجم هذه العناصر وقوتها النسبتين يتعذر ملاحظتهما ، أو التنبؤ بهما عند مولد الفنان ، وإن أمكن تخمينها استنتاجا من حياته التالية . فبعد حملته تبدأ المؤثرات الخلقية والبيئية في أن تلعب دورها وتؤثر فيه ، ويكون ذلك في البدء محليا أساسا ، وسريع الزوال ، ثم

يفدو متزايدا حيث يصدر من العوالم الكبرى عوالم حياة الراشدين والثقافة والتقاليد الفنية . وهو فى البداية مستوعب يتلقى المؤثرات ، ثم يفدو معطيا يتزايد ما يعطيه ، وربما بدأ ذلك بصورة محلية ثم يغير العوالم الكبرى الموجودة فى الخارج .

الوضع الاجتماعى الاقتصادى للفنان نفسه فى مختلف مراحل حياته . بوصفه مشابها أو مختلفا عن وضع عائلته ورفاقه فى بكور أيامه ، وهل هو أعلى أم أدنى ، مركزه الطبقي من حيث كونه تابنا أو مرنا ، ومن حيث تأثيره فى مقامه وفرسه ، واحترامه لذاته واتجاهاته من العالم . موارد عيشه : عن طريق الثروة الموروثة ، أو الزواج أو المكاسب الخاصة (صغرت أو كبرت) ، عن طريق العمل فى الفن أو خلافه . الاعتماد على أنواع معينة من رعاة الفن ، أفرادا كانوا أو منظمات ، أو سياسيين أو كسبيين ، شعبيين أو نخبة ممتازة ، وهل هو يتجه نحو مسامرة الوضع القائم أو مناهضته داخل الفن وخارجه .

طبيعة بنيتة الجسمانية وشخصيته كما حددتها مجموعة مؤثرات قبل مولده وفى أثناء مرحلتى الطفولة والمراهقة . وهل هو سوى أو عصائى وهل نموه غنى بالصحة أو معتل من نواح عدة . تطور اتجاهاته وقدراته العامة الوثيقة الصلة بعمله فيما بعده . ما مر به من اصابات جسدية والخبرات المؤذية والمثبطة ، والخبرات المعززة للأنا المثبتة المثيرة المشجعة . الاتجاهات المميزة نحو غيره من الأشخاص ، الصداقات والفراميات الأولى ، الاتجاهات نحو مختلف الجماعات والطبقات والنظم والسلطات . التنشئة الدينية والفلسفية والخلقية أو غير ذلك من التنشئة الأيديولوجية ، والتشئى وإياها أو الخروج عليها . الاظهارات المبكرة للاهتمامات والموهبة الفنية . شخصية الفنان الناضجة وشخصه بوجه عام : وهل هو سوى أو عصائى ، وهل هو متكامل ومتوافق الى حد كبير أو يظهر توترات باطنية ، وصراعات شعورية أو لاشعورية ، القدرة على معالجة المواقف البشرية والحقائق العملية ، الميول الانبساطية والانطوائية ، المواقف من أبناء نفس

جنسه أو الجنس المقابل . هل اهتماماته وتربيته رحيية ومنوعة أو تخصصية .
التغيرات الكبرى فى الشخصية فى مختلف مراحل الحياة ، بالنسبة الى
الأحداث البرانية أو الجوانية ومرتبطة بالتجّاحات والاختلافات والحوادث
والأمراض ، وبالعلاقات الشخصية والمهنية السعيدة أو الشقية . وهل هو
هادئ ومتزن أو خفيف أهوج ، ناضج أو غير ناضج ، وهل هو عاقل
يضبط نفسه أو أنه شارد منهور ، وهل هو معتاد على أن تتناوبه حالات
البهجة والاكتئاب ، أو الحب والكراهية ، حالاته المزاجية ، ومواقفه
واهتماماته ومناشطه وبيته وقطعه فى الأمور فى الأوقات الهامة الخاصة من
تاريخ حياته ، مثل شجاراته مع أوليائه ونصرائه ، لحظات الإلهام التصوفية
والوجدية ، التغيرات التدريجية أو الفجائية فى الذوق والهدف .

العلاقات العلية لكل ما ورد ذكره سابقا بالسّمات النوعية لانتاجه
الفنى ، ويتطوراته وتغيراته الأسلوبية العامة ، وبطبيعة أعمال معينة . وإلى
أى حد تبدو هذه الأمور أنها تنتج عن مختلف طرز المؤثرات المدرجة فيما
سلف ، أى عن المناخ السيكولوجى العام أو المحلى ، وروح العصر ،
والأحداث والمتجهات الجارية فى الفن وغيره ، أثر السمات والأحداث
الشخصية مثل الشذوذ الجسمانى والمرضى ، أو التجّاح المفاجئ والصحة
والثراء والشهرة ، أثر فنانين معينين أحياء أو موتى أو أثر الانجذابات
الدائمة .

وعندما نسأل كيف يتواءم الفنان والأنماط الكبرى فى عصره ،
ينبغى لنا أن نقارن بين عمله وبين الأساليب السابقة والاتجاهات المعاصرة ،
مع التساؤل عن كيف ، وإلى أى حد ، هو متطابق معها ومحافظ أو متشرد
ومنطرف (راديكالى) ، وما الأنبياء التى يحدث فيها رد فعل مضاد ويحاول
تجنبها فى الفن وكذا التأثيرات الجديدة التى يحاول احداثها . وفى هذه
المواقف ، الى أى حد يبلغ تأثيره بالعوامل الموجودة فى داخله وخارجه ،
وفى الفنون الأخرى وفى العلم والتكنولوجيا ووجهة النظرة العالمية
العامة ؟

٢ - التفاعل بين هذه العوامل :

تتحد العوامل العمومية بدرجة أكثر والثابتة والواسعة الانتشار التي أوردناها في المجموعة ١ ، فتشكل وتوجه الطليعة العامة للفنون وما يلم بها من التغيرات المعروضة وكذا معالمها الرئيسية ومجالاتها وتحديداتها والسمات العامة لشكلها ووظيفتها على كثر عصور التاريخ . وهى تنزع الى المحافظة على تواصل ونبات شامل للشكل والوظيفة فى التطور الثقافى وفى فنون جميع الشعوب المتحضرة . كما تنزع الى تعزيز أوجه الشبه ، والتوازيات والتكرارات ، وبذلك تتجه نحو أى اتجاه موحد الخط ، يبقى قائما . أما المجموعات ٢ ، ٣ ، ٤ ، فتتزع نحو تنوع الفنون فى مختلف الأوقات والأماكن والأوساط والطرز والأساليب ، وإلى تحديد الاتجاهات والسمات الفذة والمميزة بدرجة أكثر فى تاريخ الفنون ، بما فى ذلك تلك التى اختص بها الفنانون الفرادى . وتمتاز تلك المجموعات التشعب والتنوع والحركات المتعددة الخطوط الصغيرة منها والكبيرة . ويلاحظ أن أثر المجموعة ٢ يتجلى بصورة أكثر فى الأساليب الإقليمية والفترة ذات النطاق الأوسع والأمد الأطول ، وذلك بينما يتجلى أثر المجموعتين ٣ ، ٤ ، فى الفنانين الفرادى والأعمال الفنية الفردية وأساليب الفترات صغيرة النطاق .

ويتجه المرء فى محاولة التفسيرات العلمية لظواهر فردية ومحلية ، فى الفن الى أن يجد فى المجموعتين ٣ ، ٤ أنواع العلل التى هى أكثر مباشرة ووضوحا وتعجيلا للظاهرة ، تلك التى تتجلى فى تراجم الفنانين ، مثل تكليف يصدر الى الفنان من الملك أو البابا ، أو تغيير الفنان مسكنه من موطنه الى فلورنسة أو باريس ، أو قصة غرام تمس ، أو رحلة الى إيطاليا فدراسة مع أستاذ ذائع الصيت ، أو رفض التصراء لعمل بعد اتمام صنعه . ومع ذلك ، فليس من الضروري أن تكون هذه أهم الأسباب وأبعدها أثرا ، فان للمجموعة «ا» (وهى مجموعة غالبا ما تغفل برمتها)

ومعها المجموعة «٢» توفر الأسباب البطيئة الشاملة التي تؤخذ قضية مسلمة، والتي تنطبق على جميع الفنانين أو على كثير منهم الموجودين في مكان وزمان واحد ، ومن ثم فهي لا تملل خصائصهم المميزة .

على أنه ليس في الامكان التميز بين المجموعات المختلفة تميزا دقيقا . اذ تظهر فيهما جميعا نفس العوامل العامة ، التي تلاحظ مظاهرها الثابتة في المجموعة «١» ، وتلاحظ مظاهرها المتغيرة في المجموعات « ٢ » ، ٣ ، ٤ ، ، فهي تتفاعل بطرق لا حصر لها . فان اتصف أحد الأنماط الثقافية القومية بايمان بالتقدم وترك الناس أحرارا فيما يملون ، أى بالحررية الفردية ، اتجه ذلك الى تشجيع حرية أوسع مدى في الأيديولوجية والأسلوب الفني بين الأفراد وبين الجماعات الفرعية القائمة ، وذلك بغير ضرورة الالتجاء الى الثورة الممثلة من أجل الحرية . أما نمط الثقافة البالغ الثبات والبسيط نسبيا ، والموجه مركزيا ، كذلك الذي قام بمصر القديمة ، فانه ينزع الى تشجيع نبات الأساليب ودوامها نسبيا . فأما المجتمع المستمتع بحرية نسبية ، فهو الذي تستطيع فيه السمات المميزة لدى الفنانين الأفراد أن يكون لها تأثير أشد في الأسلوب والثقافة .

وسينزع المرء عند محاولته تفسير تطور الفن والثقافة ككل ، الى تأكيد العام من العوامل الثابتة والاتجاهات والتكرارات أكثر مما يفعل ذلك في حالة فنان معين أو أسلوب محلي . فالعوامل والظروف ، أى الخصائص الفردية المحلية القصيرة الأجل تنزع الى التوقف اذا تعرضت لمسح أشمل ، والمرء على حق في اغفالها بقصد ابراز الأنماط الكبيرة ، التي جرى الاختصاصيون من مؤرخي الفنون على تجاهلها ، وكثيرا ما أعطوه فكرة خاطئة عنها بسبب تعصبهم الأيديولوجي . ويكون الخطر هنا في المبالغة في تأكيد أوجه الشبه واتاج نمط من خط واحد مفرط البساطة ، وبينما لا تستطيع دراسة من هذا القليل أن تلاحظ جميع التوعات الصغرى أو معظمها ، فانها ينبغي لها أن تقر في ذهنها أن هذه التوعات موجودة فعلا

وعظيمة الكتلة والحجم فى المجموع الاجمالى • وكلما تقدم التطور يتكاثر
التفاضل الثقافى • وتزايد مجموعة العوامل « ٣ ، ٤ » وعواقبها أهمية فى
مجرى الأمور وخطتها •

ومن المهم أيضا التمييز بين العظماء والتافهين من الأفراد (من
ناحية قوة النفوذ ، وليس بالضرورة من ناحية القيمة) • ولا جدال فى أن
المجال الزمنى والمكانى لفرد مثل سوفوكليس أو لمدينة مثل أثينا ، ليس
مقياسا لأهميتهما كمحددتين للتاريخ الثقافى • فان تأثيرهما يفيض فيضا
بعيدا يتجاوز كثيرا حدود حياتهما ويشكل صورة ما أعقبهما من تاريخ
بدرجة أقوى كثيرا مما فعلته قرون اتست بقدرات متوسطة فى المنطق
الأهله بالسكان ، ولكن أعوزتها القدرة على الخلق والابداع • وان مما
يبحث على الحيرة بوجه خاص ، وهو مع ذلك شئ هام لا بد من تفسيره
أولئك العباقرة الأفذاذ الشبواذ الذين يبدون غير متوافقين وعصورهم أو
سابقين لزمانهم بمراحل • ومع ذلك فكثيرا ما يصير علينا تبين ما اذا كانوا
كذلك أم لا ، فلربما كانت لدينا فكرة خاطئة عن زمانهم ، فيفوتنا أن ندرك
علاقتهم به • مثال ذلك أن «ايلنجريكو» يبدو اليوم رجلا متبعا لمصره
أكثر مما بدا لأعين الناس قبل زماننا بنحو نصف قرن • ولا بد أن سقراط
بدا لعين معاصريه شخصا شاذا صعب المراس ، ولكنه يبدو لنا من كبير من
الأوجه ، الشخصية التى تتجسم فيها الثقافة الآينينية فى خير أحوالها •
ويمثل روجر بيكون الاتجاهات الأولية فى ثقافة العصور الوسطى ، وهو
الذى لم تظهر أهميته الا بعد عدة قرون •

والعوامل التى يطلقون عليها عادة اسم « السيكولوجية » يدخل
معظمها تحت المجموعة «ا» ، بوصفها تركيبات عضوية ووظائف وميولا
تشيع بين جميع البشر الأسوياء • وهناك سيكولوجيا طرز منوعة من الأفراد
•• (السوى ودون السوى وفوق السوى والشاذ أو اللاسوى والمنحرف
والمصابى والذهانى •• الخ) ، وهى تسمى أحيانا باسم « علم الخلق »

أو « علم نفس الأفراد » ، وهى تقع تحت المجموعتين « ٣ ، ٤ » ، ولا شك أن هذه الطرز من الشخصية مهما تنوع تصور الناس لها ، تظهر فى كثير من الثقافات وعصور التاريخ ، ان لم تظهر فيها جميعا . ومن المسلم به أن فردا يمينه مثل فنسنت فان جوخ ، ليس مجرد طراز ، وان مثل طرزا كثيرة . وهو بوصفه مزيجا ومجموعة منتقاة متفيرة وفذة من السمات ، ينبغى أن يعتبر فى ظل المجموعة « ٤ » .

ويعلم القارئ أن علم النفس ظل حتى القرن العشرين لا يعالج الا قليلا نسيا آثار نوع محدد من الثقافات والنظم والمذاهب الاجتماعية ، فى الطبيعة البشرية كما أنه لم يتناول تناولاً يذكر ، الوسائل المختلفة التى تتمثل بها ثقافيا الاستعدادات البشرية الأساسية . وقد ظهر أن الشيء الكثير مما كان السيكولوجيون الأوائل يعدونه شيئا شائما بين البشر جميعا يعد دالا على الثقافة التى كان علم النفس ينتسب اليها . ثم تطورت فى الفترة الحديثة دراسات موضوعية ومقارنة بدرجة أكبر لتلك الظاهرات فى صورة « علم النفس الاجتماعى » ، و « علم النفس الثقافى » ، وهى كموامل اجتماعية فى الفنون أدخلت تحت المجموعتين ٢ ، ٣ ، ويمكن القول بأن العلوم الاجتماعية القديمة وجهت اهتماما أكبر الى الأنماط التى هى أكبر حجما وأطول دواما الموضوعات تحت المجموعة ٢ ، فأما الأنماط الصغرى والموجزة والمحلية المندرجة تحت المجموعة ٣ - وهى لاتقصد « العائلة » ، بل طرزا معينة لوضع العائلة فقد درست وبحثت على يد أطباء الأمراض النفسية وعلماء التحليل النفسى أكثر مما درست على يد علماء الاجتماع العام . ذلك أن العلوم الاجتماعية والتفنية تنزع الى إعادة قدر أكبر قليلا من الاهتمام بالتأججات الموضوعية ، والسلوك الجماعى الصريح ، وأنماط النظم منها بالأفكار والشاعر والبواعث الجوانية التى تصحبها ، أما فى علم النفس فان التأكيد غالبا ما يكون على نقيض ذلك .

وهكذا يتبين للقارئ أن الصموية الواضحة فى التمييز الدقيق بين

محددات الفن الاجتماعية والسيكولوجية تؤكد ما سبق أن قررناه في الأقسام السابقة ، وهو أن النوعين متداخلان أحدهما في الآخر بصورة لا تكاد تنفصم عراها . ذلك أن الظاهرات السيكولوجية تكاد تكون كلها اجتماعية بصورة جزئية بعد عهد الطفولة المبكرة كما أن الظاهرات الاجتماعية تكاد كلها تكون من سلوك جماعي ذى باعث سيكولوجى . إذ لا مشاحة في أن أشد النساك أو المتعبدین اعتزالا للناس وأن الفنان الذى يلتبس الفرار من المجتمع - يتأثر فى صميم أفكاره الجوانية ذاتها بما تلقى فى الطفولة المبكرة من رعاية وتعليم وإذا فلا جدوى من الفصل القاطع بين العامل الاجتماعى والعامل النفسى . ولكن من الخير بكل تأكيد أن ندخل فى حساب تفسيراتنا للفن ما للفرد من نواحي الفردية والذاتية والخبرة ، فضلا عن ادخال أنماط السلوك الجماعى وتجاته .

والتطور الثقافى بعد شيئا نفسانيا بمعنى اجمالى طيمى ، فهو عملية تغير ونمو فى الأفكار البشرية والاتجاهات والأفعال والتجاذبات عن طريق التعلم بالخبرة والممارسة . وتنطوى جميع أفكار أى فرد وأعماله داخل أية ثقافة على علاقاته بغيره من الأفراد والجماعات والنظم على أن بعضها له صفة اجتماعية مباشرة ووافية أكثر من غيرها ، على حين أن بعضها الآخر يؤكد علاقاته بالأشياء المادية كالأدوات والبيوت ، والطعام والنقود والملابس والأسلحة والمركبات . فهو يرغب فيها ويستخدمها . وهى تساعد على تشكيل أفكاره . والحق أن عاملا « مادي » أو اقتصاديا فى حياته أو عاملا « اجتماعيا » - « جماعيا » يكون على الدوام سيكولوجيا أيضا ، وكل ما فى الأمر أنه دور واحد مختار من أدوار قيامه بوظائفه الشعورية الكلية . فان التضاد بينها أو الجدل حول أيها أعظم نفوذا يقوم عادة على ضرب من التبسيط الاعتبارى كما يحدث من تعريف المامل السيكولوجى بأنه لا ينطوى الا على السمات التى هى أشمل وأعم سمات الفكر والسلوك . ولكى يتمكن الوضع الاجتماعى الاقتصادى من التأثير فى الفن أو الذوق لا بد له أن يؤثر فى تفكير الناس وبذا يصبح عاملا نفسانيا بالاضافة الى

كونه عاملا اجتماعيا اقتصاديا • بل يبلغ الأمر أنه حتى الوراثة الفردية تعد إلى حد ما نتاجا اجتماعيا وثقافيا بفضل ما يحدث بين الناس من تزاوج وعادات زواج • على أن ما فى الفرد من استعداد وراثى لا يحقق نفسه الا عن طريق تفاعله مع غيره من أشخاص وما لهم من تفاعلات • واذن فانه لأمر مضلل أن نقرر نقطة الخلاف فى التفسير التاريخى على أنها ازدواج بسيط بين العامل النفسانى والعامل المادى أو الاجتماعى الاقتصادى • وفى الامكان تقريرها بلغة السيكلوجيا من حيث القوة النسبية لمختلف أنواع الحوافز فى مختلف الأوقات والأماكن ، مثال ذلك التضارب بين الترف والسلطة والجاه فى هذه الدنيا وبين السرور والمتعة المعتدلة لحياة بسيطة غير مترفة أو بين هذين الوضعين مما وبين الأمل فى الآخرة أو الفرار من الوجود • على أنها من جهة أخرى يمكن أن يعبر عنها بلغة مادية بحتة كما هو الشأن فى الاعتقاد بأن الفكر كله انما هو فى حقيقته النهائية سلوك صادر من ذرات نشيطة • وفى كلتا الحالتين ينبغى أن توصف مختلف المقومات العضوية والثقافية بأنها تخترق بعضها بعضا على الدوام وأنها تنقسم ثم تعود فتمتزج بغير انقطاع • فكل منها يؤثر فى سائرها جميعا • كما يحدث فى الفنى من تهذيب للدوافع الجنسية والعذوانية وكذا فى الأثر المتبادل للفن والمجتمع والتكنولوجيا والدين •

وبدلا من مواصلة الجدل فيما لهذه المائى التجريدية المتداخلة من سلطان نسبى على الفن فان تتبع الترابط بين عدد جم وأنواع كثيرة من العوامل المحددة تحديدا أكثر سوف يعود علينا باستزارة أكبر • على أن هناك شرطا ضروريا لا بد من توفره لمثل هذه الدراسة هو الوصول الى تعريف أوضح لكثير من الطرز والأساليب المورفولوجية فى جميع الفنون • وينبغى ربط هذه بطرز للفرد (الفنان والمتذوق) والتركيب الاجتماعى تعادليها فى درجة وضوحها وتحديدها ويكون ذلك مثلا فى العوامل التى يتفاعل معها الفن ، «أ» عوامل الاستعداد البيولوجى كالطرز العنصرية

والسيكولوجية مثلا • «ب» الطرز السيكولوجية السوى منها والمصايى كطراز الفكر والعمل والهستىرى • والانحصارى • والجنونى والجنسى التلى والجنسى الفىرى والكلاسىكى أو الأبولونى والرومانتىكى أو الديونىسى • «ج» الطرز الاجتماعى الاقتصادية كالقرية الزراعية البدائية والنظام الاقطاعى والرأسمالى والشيوعى مع الاشارة الى مختلف ضروب ما قد يكون فى كل منها من تفاوت فى المرتبة •

وفى مثل هذه الأبحاث لزام علينا ألا تقتصر معرفتنا على درجة الارتباط الايجابى أو السلبى بين مجموعات مختلفة من المتغيرات بل ينبغى أن تشمل كذلك التأثير النسبى لمختلف العوامل فى أساليب الفن واتجاهاته ولبلوغ تلك الغاية لا نحتاج فقط أن نعرف أن هناك علاقة على ولكن ينبغى لنا أن نعلم أى العوامل يتزعم أن يكون سابقا من الناحية الزمنية وبالتالي يكون أقدر على التحديد •

ولكى نصل بعملنا الى أتم غاية ينبغى أن يضع التفسير العلمى فى بعض حساباته القوى التى توجه الى جعل جميع الفنون والفنانين متشابهين فى بعض النواحي • وكذا الى جعل جميع الفنانين العاملين فى نفس أسلوب فترة ما متشابهين فى نواح اضافية • ويبرز المؤرخون وكتاب السير أوجه الخلاف • ويرى الناس أن التفسير انما هو مسألة تفسير الفروق وكثيرا ما يقنعون بوضع أحداث وظروف درامية فى حياة الفنان • تبدو غريبة تماما لتفسير تلك الفروق • وبدلا من ذلك ينبغى للتفسير أن يأخذ فى اعتباره مجموعات العوامل الثلاثة كلها مع التأكيد اللازم على العوامل التى تبدو بالغة الأهمية من وجهة نظر المرء الراحنة • وليست هذه بالضرورة أشد مجموعة من العوامل أثرا فى الجملة • ذلك أنه فيما يتعلق ببحث معين أو هدف عملى فان مجموعة من تلك العوامل قد تبرز جديرة بأكبر قدر من الاهتمام • كأن يكون المرء مهتما بما يمكن عمله لتشجيع الانتاج الفنى عن طريق رفع المستوى الاقتصادى للفنان •

وعندما تدور المسألة حول أمر بالغ التخصص كما هو الحال في تفسير تغير أسلوب «فان جوخ» عند انتقاله الى باريس أو الفرق بين ايل جريكو وفيللا سكوير بوصفهما أسبانيين من أبناء القرن السابع عشر ، يستطيع المرء دون ما لوم تجاهل الغالية العظيمى من العوامل العلية المتضمنة فى الموضوع ، أجل يستطيع المرء تجاهل معظم العوامل التى ظلت ثابتة كالهواء الذى تنفس والماء الذى تشرب باحثا بدلا من ذلك عن عامل ما هام اتابعه بالغ التغير أو الاختلاف بالنسبة الى ما بين الأساليب الفنية من فروق وهذه يمكن أن توجد فى المجموعات ٢ ، ٣ ، ٤ أى فى الوراثة وفى البيئة الفيزيائية والبيولوجية ، أو فى البيئة الاجتماعية أو الثقافية أو الفنية أو فى عوامل متقاة من بين هذه جميعا •

ومن الخير أن تذكر ثانية عند هذه النقطة أن طرز « العوامل العلية » مثل الوراثة والبيئة وأنماط الثقافة المحلية إنما هى أسماء لسبل معقدة تندفق فيها الطاقة الفيزيائية وتظهر نفسها وذلك بوجه خاص فى نشاطات الكائنات المعضوية البشرية ، على أن وصفها بمثل تلك المصطلحات أمر أخرق مضجر ، بل محال أيضا فى ظل ما لدينا اليوم من تفرقة ، اذ الأوفق أن يقال ان الوراثة والبيئة هى التى تجعلنا ما نحن عليه أى أن أنماط الثقافة تؤثر فى أنماط الفن ، والعكس بالعكس • على أننا ان رمنا فهما أعمق وجب علينا أن نحلل هذه المعانى المجردة النافضة الى معان أكثر تحديدا وأن نربطها بحالات معينة •

٣ - الطرز التاويغية للتنظيم الاجتماعى :

طرز الايديولوجيا والتكنولوجيا والفن المرتبطة بها •
خصصنا الأقسام القليلة التالية لكى نلخص لك فيها بايجاز بعض الترابطات المتكررة بين: «أ» طرائق الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية •
«ب» التكنولوجيا «ج» المعتقدات والاتجاهات الفلسفية والدينية نحو العالم •
«د» طرز الفن العامة واتجاهاته • ونحن لا نميز بينها على أساس اجتماعى

بحث ولكن بوصفها طرائق حياة كثيرة تتطوى على مقومات ثقافية
وفيرة .

وليست هذه بآية حال خطة ذات خط واحد ولم يدر بخلدنا أن
نقترح عليك تابعا مضبوطا جامدا لمراحل شاملة لكل شيء . بل اننا عمدنا
الى اظهار بعض الروابط المتواترة والضرورية فيما يبدو بين المراحل
الاجتماعية والمراحل الفنية ، على أننا أكدنا أيضا أن كثيرا من الأساليب
المختلفة قد تنشأ داخل طراز واحد من التركيب الاجتماعي .

وليس هناك ترابط دقيق بين مراحل الفن وبين مراحل المقومات
الثقافية الأخرى . كذلك ليس هناك أى ترابط بين مراحل الفنون
المختلفة . وربما شملت مرحلة رئيسية اجتماعية وسياسية - كآية
امبراطورية عسكرية استبدادية ، اذا هي دامت طويلا بمكان معين - تابعا
متوعا من الأساليب الفنية ، كما حدث بروما بين عهدى أوغسطس
وثيودوريك . غير أن طرازا اجتماعيا سياسيا عاما مثل دولة المدينة الصغيرة
المستقلة ، أو النظام الاقطاعى ليس مرحلة مفردة فى تابع تاريخى زمنى
مفرد ، ولكنه يعد طرازا ثابتا متكررا ، ذلك أن محتواه (مضمونه) الثقافى
متغير الى درجة كبيرة ، يمكن أن يتغير فى بقعة معينة كما يحدث لدولة
المدينة ، حين تمتص فى مملكة أو امبراطورية كبيرة ، ثم تصود الى
الوجود بتفكك الوحدة الكبرى . وقد تكرر حدوث هذا الضرب من تغير
الوضع بايطاليا ، لندن مثل رافنا وفلورنسا وبيزا والبندقية .

ولو تأملت طرازا اجتماعيا سياسيا تأملا تجريديا لما وجدته سوى
جزء من هيكل نمط ثقافة كل . فان طراز الامبراطورية العسكرية هو من
المرونة بحيث يتسع للأساليب الفنية والثقافات الكاملة المنوعة مثل ما حوته
امبراطوريات آشور والصين فى عهد امبراطوريتى تشو وصنغ وروما
وبيزنطة والحكم الأرتيكي بالمكسيك . ويدلنا الاستقراء على أن الأمثلة
التأخرة من طراز معلوم تنزع الى أن توث وتتمثل الشيء الكثير من فن

الأمثلة التي سبقت وثقافتها ، سواء أكانت من طرازها أم من طرز أخرى .
فعل هذا النحو امتصت الامبراطورية الرومانية عناصر من مجموعة طويلة
من الامبراطوريات السابقة ، ودول المدن والقري ، منها ما له حكومة
طاغية أو حكومة أوليجركية أو اقطاعية وبعضها ديمقراطية ، وأن مدينة
صغيرة كالبندقية أو كيوتو وربما ورثت ثروة ثقافية عن أسلاف أكبر منها
رفعة مثل روما والصين في عهد أسرة تانج ، وفي مثل هذه الحالات تبدو
طرز الفن وأساليبه التي تنتج عندئذ ، كأنها لا تعود الى طراز الاطار
الاجتماعي والسياسي أو الاقتصادي بقدر ما تعود الى المقومات الثقافية
الأخرى التي ملئ بها ذلك الاطار على يد الجهود السابقة التي بذلها شعب
وغيره من الشعوب .

ولا يخفى أن بعض الفنون وبعض طرز الفنون أكثر اعتمادا من غيرها
على الاطار الاجتماعي الاقتصادي والسياسي . فهي أشد اعتمادا على
ما لتصرفه الفنون وأوليائها من ثروة وسلطان سواء أكانوا أفرادا عاديين
أم رُسسين أم كُسين أم علمانيين . وهي تكشف عن أذواق ورغبات
أولئك الأولياء بشكل أوضح بتكيفاتها الوظيفية وموادها الفالية وبراعة
صنعها وتمجيدها لكل ما يرمز الى منزلة الارستقراطية . فالعمارة (كما
في الكنائس والقصور) وتخطيط المدن (كما في ميكناي وكاراكسون)
والرياش المزخرف والملبس (المزركش) والصور والتماثيل التي تصور
أبطال الكنيسة والدولة وموسيقى دوائر البلاط وطقوسها . كل هذه
تتسب الى هذه الفئة . على أن الأغاني البسيطة ورقصات الريفيين والقصص
الخرافية والأساطير أقل ارتباطا وثيقا بأي طراز معين من طرز الاطار
الاجتماعي . إذ في امكان المقربين من البدو الرحل الذين لا يكادون
يملكون من جطام الدنيا شيئا ، حمل الأغاني الشعبية معهم حيثما ذهبوا
محفظين بذكريات الماضي ، فيضيفون اليها أشياء من عندياتهم ، وواضح
أن الثورات والفتح الأجنبي لا تستطيع القضاء عليهم بسهولة ، ولو أن
النظام الجديد كثيرا ما يحاول سحق كل من يعارضه .

ومع ذلك فالفن الشعبي لا يفتقر الى الأهمية الاجتماعية . ففي امكاننا أن نصل الى قدر كبير من الاستنتاجات حول تاريخ مجموعة من الناس بتقصي ما تمتدحه الحكايات والأغاني ، وما تنوق اليه وتخلد ذكراه سواء أكان بطلا شحيا له مآثر بطولية معينة أم صورة لامرأة بشكل ربة أو شيطان أم أم أم زوجة أم خليعة . أم وطن يحن اليه الأسرى . بل ان الموسيقى الآلية البحتة نفسها ، تستطيع أن تظهر صلاحيتها لأن تستخدم في كاتدرائية ، أو استعراض عسكري ، أو صالة رقص ، أو صالون أحد الأثرياء من النصاراء .

وفى كل فن تقريبا جرت العادة بأن تكون الخلفية الاجتماعية أوضح في الأمثلة التي تصنع من أجل دوائر النخبة الممتازة من الطبقة العليا ، في بيوت الأثرياء ، والحدائق والرياش ، وفي دور المسارح والعربات والمواكب والثياب . ولا غرو ، فإن هذه جميعا تتطلب نفقات طائلة كما أنها توجه في المعتاد نحو أذواق العلية وذوى النفوذ سواء أكانوا بشرا أم آلهة . أما الفن الشعبي في قديم الأيام فالأرجح أن صانعه ومستخدمه علم السواء هم عامة الشعب الذين كان حظهم في هذه الدنيا حتى القرون الحديثة أشد تماثلا وتشابها . فهو مترع بالإشارات الى الملوك والملكات ، والقصور ، والذهب والجواهر ، على أنها تذكر كآثياء بعيدة المنال من محض نسج الخيال . والأدب الشعبي (الفوكلور) شيء لا سبيل الى سرقة ولا مصادرته ، وهو شيء سهل الحمل والنقل ، حيث يلقي الشعراء والمنشدون والموسيقيون المتجولون الترحاب في الأكواخ والقصور على السواء ، وكثيرا ما تبش أعمالهم المجهولة المؤلف دهرا طويلا بعد سقوط الامبراطوريات .

والتركيب الاجتماعي ليس اطلاقا العامل المحدد الوحيد للفن . أجل انه في الواقع مؤثر قوى بعيد المدى لا في حقل الفنون فحسب بل وفي المقومات والأنماط الأخرى للثقافة أيضا . وتختص أنواع مميزة من

أنماط التنظيم الاجتماعي الواسعة النطاق بالارتباط بطرز معينة من الفن تسم بالتححرر والمرونة . ولن يستطيع أى انسان منا أن يتبأ بصورة محددة ، بناء على ما اجتمع لديه من معرفة بالطراز الاجتماعي الاقتصادى ، ولا بما سيؤول اليه حال أساليب الفنون ولا بالمضمون الدينى والأيدىولوجى الذى ستصير اليه الثقافة . على أن فى امكان المرء منا أن يتوقع مع شيء من الثقة هذه الأنماط ، فأما التفاصيل المتميزة فسوف تحددها عوامل أخرى . وهذه الأشكال العامة هى التى سنقوم بحثها ودراستها فى هذا القسم . وغنى عن البيان أن بعض الارتباطات تسم بقدر من الوضوح وربما بدت أضال شأنا من أن تستحق الذكر ، على أنها على كل حال جديرة بالاهتمام نظرا لأن بعض المدارس الفكرية تنكر كل ارتباط على الإطلاق الا ما كان ارتباطا عارضا وليد الصدفة البحتة .

على أن الارتباط من الكثرة بحيث يدل على وجود شيء من العلاقة العلية - وان تكن علاقة مفككة كثيرة التغير - وهى تجرى الى حد ما فى كل من الاتجاهين ، فان للفن شيئا من التأثير على الاتجاهات الاجتماعية والمكس صحيح . ولا شك أن القول المأثور عن أندرو فلتشر (١٧٠٣) يحوى نصيا من الصحة : « خبرنى بطريقة انشاد أغاني أمة ما ثم لا يعينى بعد ذلك من يسن لها قوانينها » . ويرى الناس أن المارسلير والنشيد الدولى ، أغنيتان نوريتان ، وأن نشيدى احكمى يا بريطانيا - ويحفظ الله الملك أنشودتان قوميتان . وكثيرا ما يعزز الفن المواقف والاتجاهات الاجتماعية سواء منها الداعية الى التماسك والتكامل أو الى التفكك والتبدد ، والتي تجرى فعلا فى النسيج الاجتماعى نفسه ، وذلك بدلا من أن يمسك فيها بزمام المبادرة . ولكن الواقع أن النوعين يجريان عامة متقاربين مما تقاربا وثيقا بحيث يصعب من السير الاشارة الى وجود أسبقية منتظمة بين أحدهما والآخر .

ومن السير المنور على مثال لآى فن ليس له بعض الدلالات أو

الآثار الاجتماعية بصورة مباشرة أو غير مباشرة • ذلك أنه حتى التجاهل المطلق للموضوعات الاجتماعية أو غيرها من الموضوعات الواقعية كما هو الشأن فى فن الروكوكو الزخرفى والفن المثير للشهوة الجنسية ، قد يكون له مفزاه ودلالته ربما بوصفه فرارا من المشاكل الاجتماعية من جانب أرستقراطية مترفة راسخة القدم من أمد بعيد ؟ أو قد يكون تعبيرا عن عدم الاكتراث أو الاحتقار • ومهما يكن من شيء فإن العوامل الاجتماعية الاقتصادية تمد على الجملة ودون أدنى ريب ، أكثر أساسية وأبعد أثرا من العوامل الفنية • فانها تصل الى كل زاوية من زوايا حياة الجماعة بما فى ذلك فنونها ، وذلك فى حين أن كثيرا من زوايا تلك الحياة قد تكون بعيدة كل البعد عن أن تمسها يد الفن الا فى حدود أشد الأشكال رتابة وبدائية • وفى اعتقدى أن لنا ما يبرر افتراضنا أن المسألة الاجتماعية الاقتصادية للفن ستواصل امدادنا بتفسير جزئى ذى بال للظواهرات الفنية العام منها والخاص •

وهناك نواح كثيرة أخرى للتنظيم الاجتماعى تلقى فى بعض الأحيان ضوئا أكبر على تكوين الأساليب • ومن بين هذه الأنواع المختلفة اختلافا مطلقا من أنماط ودرامات الحياة العائلية ومن العلاقات بين ذوى اللحمه الوثيقة من الأقارب الذين يعيشون معا ، والأواصر الدائمة بين المسنين والصغار وبين الأجيال الكبرى والصغرى فى كل نوع من أنواع النظام الاجتماعى ، يقول شكسبير : « ان الهرم المنقضى والشباب لا يستطيعان تمايشا فالصبا مترع بالمسرة والهرم مثقل بالهموم » ، وهو قول يحوى نصف الحقيقة • فليست العبرة بالفارق فى القدرة على الملاذ بقدر ما هى فى صراع الشهوات أى رغبة الهرم لكبح شهوات الصغار وغرس ضبط النفس الحصيف فيهم ، ورغبة الشباب فى الافلات واطاعة النزوة الكامنة • وربما حسد كل فريق الآخر فى بعض الأحيان وهذا هو موضوع أبدي للفن متميز الى حد ما ولكنه مرتبط بالنمط الاجتماعى العام وذلك نظرا

لما توجه اليه الديمقراطية المصرية من منح الشباب قدرا موفورا من الحرية .

ولست طرز الحياة الاجتماعية التي سيد وصفها في هذا الفصل مراحل زمنية قاطعة ، وهى على الجملة واردة بنفس الترتيب التقريبى الذى ظهرت فيه أولا وازدهرت ، وان لم تمر بعض الشعوب بها جميعا . على أن بعض الطرز ظلت باقية ، ولكن فى أشكال أخرى متغيرة ، أثناء فترات تالية، حتى أيامنا هذه، ولمنظما نظائر تشابهها جزئيا فى عالمنا المصرى؛ وتظهر الطرز البدائية بعيدا عن مراكز الحضارة المتقدمة . فإن الجماعة أو الثقافة التى تحتفظ ببعض سمات بدائية فى عالم حضرى صناعى يمكن أن تعتمد - ما لم تكن معزولة عزلا تاما - الى امتصاص بعض السمات من جيران لها أكثر تقدما . وهكذا فإن قبيلة عصرية تحتوى أيديولوجيتها على الاشارة كما ورد فى القرآن الكريم القليل من الشيء من نظرية الأرواح والسحر قد تستخدم الآلات الكهربائية والسينما والسيارات والطائرات ، فهى قد تكون بالغة البدائية فى بعض النواحي ومتقدمة فى نواح أخرى وتجمع بين سمات البدائية والتقدم فى نواح أخرى كذلك ، كما هو الحال فى الجمع بين السحر والمسيحية . فإن نفس القديس أو نفس الرب قد يطلق عليه اسم « مسيحي » واسم غير مسيحي ، لهما دلالات جد مختلفة ، وواضح أن مثل هذه التغيرات تؤثر فى الفن ليس فقط من حيث ما يشتريه الناس من الخارج ، بل أيضا من حيث ما يصنعونه وما ينجزونهم . فقد تكون فنونهم التقليدية ضائعة تماما أو ضائعة ثم مبعثة من أجل أغراض تجارية ، أو مختلطة بفنون متحضرة شائعة .

ونستطيع بعض التغيرات المذهية (الأيديولوجية) البعيدة المدى التقدم فى ظل ظروف معينة بينما يظل التركيب الاجتماعى والسياسى ثابتا الى حد ما والعكس بالعكس . على أن احتفاظ جماعة ما بتركيب اجتماعى بدائى نسبيا أو الارتداد اليه بعد تقدم سابق لا يحول على الدوام دون تحقيق انتاج هام فى الفنون . ومع أن بعض أنواع الفنون تستوجب

توافر نظام اجتماعي معقد وتكنولوجيا علمية فإن توافرها ليس ضروريا لجميع الأنواع . اذ الواقع أنهما تتزعان الى عرقلة بعض الأنواع الأخرى . وهذا يفسر ما نشاهده مرارا وتكرارا من روح بدائية في الفنانين في مجتمع معقد ، وكذا احساسهم بأن العلم والحضارة والبيروقراطية والحكومة تناصبهم العداء .

(٤) الجماعات المتنقلة ذوات القربى : جماعات الصيد والرعى : الطرز قبل التاريخية وبقاياها العصرية

كانت طريقة العيش في العصر الحجري القديم على وجه الجملة أقل ثباتا واستقرارا من الناحية المكانية من طريقة العيش في العصر الحجري الحديث ، فكان الحصول على الطعام يتم عن طريق القنص وصيد السمك وجمع المنتجات النباتية البرية كالبنديق والجنذور ، فحينما توافر القمندر الكافي من الطعام البري وانعدام وجود ضغط كبير من الأعداء ، كان رجل العصر الحجري القديم غالبا ما يظل آمادا طويلة مقيما بنفس المنطقة الجغرافية ذاتها . وراحت الجماعات المفككة القرابية التي انتظمت في قبائل فيما بعد تشيد قرى على التلال وعلى ضفاف الأنهار بالقرب من مصدري الطعام الوفيرة ، على أنهم كانوا ، اذا حلت العصور الجليدية أو اذا تعرضوا للهجوم ، أكثر جنوحا الى الاقامة في الكهوف . ولكنهم لم يكونوا يفضلون سكنى الكهوف الا في مثل تلك الحالة وحدها . وكانت المساكن هزيلة غير دائمة وان استخدمت بعض مواقع المخيمات والكهوف لمدة مئات أو آلاف من السنين . وكان كثير من تلك الكهوف يستخدم في الشعائر الدينية والسحر أكثر منه في السكنى والاقامة ، وكانت الرسوم ترسم عليها بالألوان أو تحفر على جدرانها وعلى الصخور الخارجية . وهي تصور قطعانا من الحيوان ومناظر لكائنات بشرية وهي تقوم بالصيد والقتال والرقص . وتختلف طرز الرسم ، فهي اما أشكال فجأة أشبه بالعصى واما

واقعية صعبة تتجلى فيها المهارة والاحكام . وبعض التماثيل الصغيرة ،
التي يرجع أنها من الفئات السحرية يؤكد الأسلوبية (التسك بأسلوب
ثابت) والتصميم ذى الأبعاد الثلاثة ، لا الواقعية المرئية . وليس فى
امكاننا الآن أن نقطع ، أيهما كان الأسبق . فان الصور الملونة على الجدران
الداخلية ونحات الصلصال على الأرضيات كانت أشياء ثابتة الى حد ما .
وفى كبر من الكهوف المنزلة التى هجرت فيما بعد وأغلقتها يد الطبيعة
ونسيها الناس ظلت تلك الأعمال الفنية خالدة الى يومنا هذا . وهى
مستويات من القاعدة العامة القائلة بأن انسان العصر الحجري القديم لم يكن
لديه إلا القليل أو لا شئ من الفن ذى الطابع المتبلور (الراسخ) الرصين
أو الضخم . وفيما عدا ذلك فان جميع مقتنياته كانت قليلة وكانت فى
الأغلب صغيرة الحجم خفيفة الوزن ، يسهل حملها أو تركها بعد
استخدامها . وقد ظل آمادا طويلة من الزمان لا هم له الا متابعة القطعان
المتوحشة المتحركة من مكان الى آخر والبحث عن مصادر جديدة للطعام
النباتى البرى ، كلما استهلكت المصادر الأولى أو كلما اضطرت جموع
الأعداء الى أن يضرب فى الأرض .

وكانت حياة الرعى مع القطعان المستأنسة وتربية الحيوان والزراعة
الناشئة ، من الخصائص المميزة لمرحلة العصر الحجري الحديث فى
التكنولوجيا ، وقد تزامنت فى بعض المناطق مع نمو الزراعة ، وفى بعض
الأحيان سبقت وسادت احدهما الأخرى وفى أحيان أخرى انقلب الوضع .
وكانت حياة الرعى فى جوهرها أحفل بالثقل من حياة الزراعة ، ولكنها
كانت تتفاوت بين حياة الترحل المتطرفة وبين الحياة المستقرة التى كانت
فيها القطعان والأسراب تساق جيئة وذهابا داخل منطقة محدودة ابتناء
الوصول فى مختلف الفصول الى كلاً أوفر ، ولم يصبح الرعى آمنا أو
مكتسلا بالزراعة الا فيما بعد . وعندئذ انحصر داخل حدود أكثر ضيقا .
فصار فى الامكان تركيزه بصورة أكثر استقرارا فى قرية أو مركز

حضرى • وجدير بالذكر أن التنظيم الاجتماعى أثناء مرحلة الرعى ، شأن مرحلتى الصيد والزراعة المبكرة ، تطور بصفة رئيسية على أسس من صلة القرى : اما من ناحية الأب أو من ناحية الأم • وكان يتولى الحكم رؤساء وراثيون أو منتخبون ومجالس من الشيوخ • واتجهت السلطة تدريجيا - وان كانت هناك استثناءات كثيرة - الى التركيز فى أيدي رؤساء وأقبال وراثيين • على أن نفوذ الكهنة والشامانيين Shamans (الأطباء المشعوذون) كان قويا كذلك • وكبرا ما كانت السلطات السياسية والدينية السحرية تجمع معا •

وفى رأى أن المراحل المبكرة للحياة القبلية المتقلة لا بد أنها كانت خالية تماما من كل طمأنينة ومحفوفة بالمخاطر من حيث موارد الطعام والأمن من شر الأعداء • وربما كان انسان ما قبل التاريخ فى الأغلب الأعم ولحسن حظه غير مدرك لانعدام أمنه ، ولذا ينبغى ألا تنسب اليه جميع المشاعر التى كانت تصاورنا لو كنا فى مكانه • غير أن الحياة القبلية المصرية يتجلى فيها فى مثل هذه الظروف اتجاه الى ابداء المخاوف من المجهول مع جهود قلقة مشفقة لتجنب المحظورات وطرد الأرواح الشريرة ، سواء منها البشعة أو السلفية (١) • وعندئذ صارت صور الحيوانات وغيرها من الظواهر الطبيعية تجسم كطواطم وكأرواح فى طوقها أن تكون معادية أو وافية • ولا بد أن بدايات الفن البسيط الذى ألهته الأرواحية animism والطوطمية فى خاماته Media المختلفة ، قد ظهرت فى أحيان كثيرة فى ثقافة العصر الحجري القديم • على أن العدد والآلات القابلة للحمل والأسلحة والياباب المصنوعة من الحجر والعظام والخشب

(١) يشير والتر آبل الى أنه حدث أثناء العصر الحجري الحديث وأوائل عصر المعادن ، أن الخرافات كانت تصور الأبالسة والوحوش البشعة فى صورة الكائنات القوية وتمثل الأبطال ، والكائنات الإيجابية المعونة فى صورة الضف • على أن الميزان تحول بعد ذلك (كما هو الشأن فى العصر القوطى الأوربي) حيث أصبحت الكائنات الشريرة تعد ضمنية ماجة لبقاء وجود مخلص قادر على كل شيء وقد يسن برودة • انظر The Collective Dream in Art (كامبريدج الأمريكية) ١٩٥٧ ص ١٤٤ ١٤٥

والأصداف والجلود وألياف النباتات ، كانت أوسع انتشارا واستخداما في تلك الحقبة . وتدل بعض هذه الأشياء على وجود اهتمام جمالى بالشكل والزخرفة يسمو كثيرا فوق الاحتياجات النفعية البحتة . وتشير الدلالات الحديثة الى وجود تجارة مبكرة غطت مناطق شاسعة ، شملت سلما من أمثال الطران والكهرمان والأصداف وقطع من المعدن الخام .

والمقتنيات الدائمة تكون صغيرة نسبيا من حيث المقدار والتنوع في أية جماعة ليس لها مقر ثابت ، رغم أن الجماعات الرعوية يمكنها أن تكسب أعدادا وفيرة من الحيوانات والخيام والعتاد والأواني . والظاهر أن بعضا من أقدم الجماعات البشرية ، بل حتى السابقة على البشرية حاولت طرد جماعات أخرى من أراضيها ، بيد أن امتلاك مناطق محددة كان من شأنه أن يجعل الاحتفاظ بها أمرا عسيرا على قبيلة متقلة .

وجدير بالذكر أن أواصر القرى فى النوع القبلى من النظام الاجتماعى تعد بالغة الأهمية فى تحديد نوع الاتجاهات والأفعال التى تجرى داخل الجماعة وبينها وبين الجماعات الأخرى . ثم لا تلبث هذه فى النهاية أن تتطور الى قواعد تفصيلية محكمة تحدد قرابة المصعب والدم ، والميراث وزواج الأقارب وزواج الأبعاد ، وكثيرا ما تكون مفاهيمهم عن سفاح المحارم Incest والمحظورات المانعة لعلاقات معينة داخل العائلة مفاهيم مترمة عادة . وتتطور هناك تشكيلات متنوعة من العائلة وصلة القرى مع الاتجاهات المختلفة فى تعدد الزوجات وتعدد الأزواج والاكتفاء بزوج واحدة والبتولة والعفة والزنا . وقد تكون الفيرة دافعا قويا أو عديسة الوجود تقريبا . وكل هذه الاتجاهات والعلاقات الاجتماعية تعبر عنها القنون التسمية التى توجد فى المرحلة القبلية .

ان طراز الحياة المتنقل الذى ليس له مقر ثابت لا يزال قائما فى صورة معدلة الى يومنا هذا ، فقد ظهرت عصابات متجولة من اللصوص والقراصنة على كر عصور التاريخ ، ولا تزال جماعات تربطهم صلة

القريبى من رعاة الغنم ورعاة البقر وبدو الصحراء يضربون فى الأرض بعيدا عن المدن وبخاصة فى الشرق الأدنى وأفريقيا وآسيا بحثا عن الكلال والماء والملح والأمن من الأعداء • وحدث أبان الهجرات العظيمة أن شعبا كبيرة كالفلول أو الهون تحولوا الى جوالين ردحا من الزمان بحثا عن أراضى يستقرون فيها نهائيا • ولا تزال تلك الفجر تحافظ على تقاليدها شبه البدوية •

وعندما تستمر حياة تجول على مقربة عارضة من جماعات مستقرة متمدينة ، تنزع الى أن تظم الى حوزتها مكاسب تزيد من نفوذها وقوتها ، وسماة ثقافية تقتبسها عن تلك الجماعات ، ثم هى ترفض ما عسداها مما يتعارض وقابلية التقل • وهذا يتبع لهم مثلا استخدام الأسلحة النارية الخفيفة والأدوات الحديثة التى تدار بالبطاريات الكهربائية ، بل السيارات وأجهزة الراديو ، كما يحدث بين الفجر ، ذلك أن إقامة المخيمات المؤقتة تسع قيام بعض التجارة والصناعات البدوية التماسا للمال الذى تشتري به منتجات الحضارة • ويجوز أن تمتلك قبيلة أو أعضاء فرادى فيها أرضا وبيوتا وان لم يقيموا بها •

وفى الامكان أن تقال على وجه الجملة بضع حقائق حول هذه المراحل والأضرب المتنوعة الشديدة الاختلاف فى حياة التقل • فمثل هذا النوع من الحياة ينزع الى أن يسقط من حساباته انتاج ورعاية واستخدام الأعمال الفنية الضخمة والثقيلة مثل التماثيل الكبيرة والخزف أو الزجاج المتقن الهش كذلك الذى تصنعه مدينة البندقية • كما أنه يستبعد أو يحدد تطور فن العمارة وزراعة الحدائق وتخطيط المدن ، وجميع الفنون المتطورة التى تتطلب هذه الأشياء مثل فنون المسرح وتصوير اللوحات على الحامل كما تستبعد عادة التصوير الجدارى الذى يرسم على جدران المباني • وهو يسقط من حساباته المكتبات الكبيرة ، ويقل فيه مقدار التربية القائمة على دراسة الكتب أو الكتابات الأدبية ثم هو يصدف عن الموسيقى التى

تحتاج الى آلات ثقيلة أو فرق الاوركسترا المتنوعة وصلات الحفلات
الموسيقية .

فماذا يتبقى بعد ذلك ؟ وعلى امتداد أية خطوط يستطيع الفن أن
يتطور ؟ ان هناك أنواعا معينة ظلت قائمة منذ زمن العصر الحجري القديم ،
فهناك في الفنون المرئية تماثيل صغيرة محفورة أو مصبوبة من العظم أو
الحجر أو الطين ورسوم محفورة على العظام والأصداف والصخور والجلود ،
وصور ملونة مرسومة على جدران الكهوف وعلى سطوح الصخور
ويستطيع البدو المصريون استخدام القماش أو الورق . ويستطيع المرء
أن يزين نفسه بالرسوم أو الوشم وعمل تسريحات الشعر الخ... كما
يستطيع أن يصنع ويحمل سلاxa خفيفة وملابس جلدية وأوعية من الجلد
للسوائل (مع استخدام المعادن وبعض أنواع الزجاج والخزف المتين في
مرحلة تالية) . وفي الامكان أن تكون الآلات الخفيفة والأدوات والأواني
والأسلحة مصنوعة من أية مادة ابتداء من الحجر الخشن الى الحديد
والصلب ، على أن المصنوع منها من المعادن ينبغي الحصول عليه من جماعات
لها موطن ثابت لصنع الأدوات المعدنية . ويصدق هذا القول نفسه على
الجواهر والسجاجيد والطنافس المعقدة . لكن النسيج البسيط ممكن
وكذلك أيضا المصنوعات الجلدية المتطورة اللازمة للسروج وأعنة الخيل
وطقومها والأحذية . وفي الامكان أن تغدو الخيام المصنوعة من الجلد
أو القماش معقدة مزركشة وتكون لها أجزاء وتركيبات خشبية
خفيفة وقابلة للحمل . وتحل المركبات ذات المعجلات محل ما كان يجزر
منها على الأرض فتسهل خفة الحركة تسهلا كبيرا . وفي الامكان زخرفتها
على نحو محكم متقن .

وهناك أيضا أبسط أنماط الموسيقى : الأغاني والآلات البسيطة
والرقصات الشعبية والحكايات والأشعار . فالحب والغامرة والبطولة من
الموضوعات المستحبة ، وهي في الحالات السعيدة تتغنى بمدح حياة

التجول الحرة ، كما أنها متى رانت الأحزان ، تعبر عن الحنين الى وطن سعيد غاب القوم عنه وخلفوه وراءهم . وهى فى البداية شغوية غير مكتوبة . وفى ظل هذا النوع من الأوضاع الاجتماعية يصح أن يتطور كل من التراث الشمى والخرافات والأساطير والأنساب والنصوص والشعائر الدينية المنقولة شفاها أكبر تطور . فهى مصادر لا يعقب ذلك فى المدن والحضر من أدب وموسيقى ورقص .

وليس من الضرورى أن تكون البساطة النسيئة لهذه الفنون حاثلا دون علو كمها ، ولا دون اكتسابها احترام سكان المدن المصريين . ذلك أن المثل الأعلى لحياة الترحل - بوصفها أسلوبا للعيش عريق القدم يفترض فيه الناس الحرية والمغامرة والقرب الوثيق من الطبيعة والبعد عن كل تقاليد ومواصفات مقيدة - يعد حلما أثيرا لدى عشاق البدائية الرومانتيكين الذين يعيشون بين أكناف حضارة المدن ، ويحاول سكان المدن (الحضر) أن يدمجوا فى حياتهم شطرا من هذا الأسلوب ، مثال ذلك حين يقومون برحلات فى عطلاتهم ، ولكن ذلك الأسلوب ، ان لم يتح له انعزال بالغ عن تأثيرات المدن ، يكف عن أن يكون طريقة حياة مميزة .

٥ - القرية المقيمة ذات الزراعة البسيطة وتربية الحيوان والصناعات اليدوية والتجارة

كثيرا ما كانت طريقة العيش هذه، ابان مراحلها الباكورة فى المصريين قبل التاريخى والسابق لتدوين التاريخ مباشرة ، مرتبطة بالعصر الحجري الحديث وبعض الأدوات الحجرية الملساء . وقد دامت الى مابعد ظهور المعادن واستخدامها ، ولكنها أدمجت تدريجيا فى الوحدات الكبرى . وكثيرا ما كانت القرى البدائية المستقلة ترتبط بعضها ببعض فى اتحادات مفككة تقوم قبل كل شئ على أساس من صلة القرى ، ولها مناهج منظمة للزواج والأنساب . وكانت الحكومة تقوم فى الأغلب الأمم على يد رؤساء ورائين وكهان ومجالس وديمقراطيات محدودة فى بعض الأحيان ، ومن

الملاح الأخرى لتلك القرى ، الحيوانات المستأنسة وزراعة الحدائق والحرف المستقرة والتخصص فى العمل مع شئ من الرق وتزايد الفوارق الطبقة . وكانت تلك القرى لا تنعم الا بحمى ضعيف زودتها به المصالح الطبيعية كالبحيرات أو التلال أو المنحدرات الصخرية أو السياجات أو النباتات الشائكة أو السدود الترابية أو الأسوار . ولا تزال الحياة القروية حتى يومنا هذا على مستوى بدائى الى حد ما فى الأصقاع النائية بكل من نصفي الكرة الشرقى والغربى ، وتواصل المراكز الحضرية طفيتها عليها أولا بأول ، ومن هنا جاء اختفاء القرية شبه المستقلة بوصفها وضعا مميزا للحياة الاجتماعية .

وهناك فى حياة القرى قبل التاريخية تجديد بارز ، كان حافزا للفنون ، ذلك هو اتاحة المجال لظهور آلات ومنتجات أثقل وزنا وأكبر حجما الى حد ما ، بما فى ذلك من بيوت صغيرة وأجهزة لانتاج الفخار والنسيج وصناعة المعادن البسيطة . وكان ثمة تجديد آخر وبالتالي حافظ آخر للفنون يعنى به اتاحة مجال أكبر لتنمية المهارات المتخصصة عن طريق التعليم والممارسة المنتظمة ، ثم كان هناك بعد هذا كله تجديد وحافظ أيضا فى تلك القفزة الفكرية التى خلقتها التجارة مع الأجانب ، بما فى ذلك انتشار الأساليب الفنية بمض الشئ .

وأدى اتخاذ الناس لمسكن ثابت لهم الى ملكية الأرض والمباني ووسائل الانتاج كالحارث والمطاحن . وكثيرا ما كان يمهّد بهذه الملكية الى الجماعة أو رؤسائها ، على أن الملكية الخاصة زادت مع كل ما لحق الايديولوجيات من تغيرات يسيها نراء الأفراد والعائلات . وكان امتلاك الأشياء فى غالب الأحيان وراثيا الى حد كبير فضلا عن توارث الامتيازات الطبقة التى تتقل مع الذراري الذكور أو الاناث . ولم تلبث الزيادة فى التجارة والمقايضة أن شملت فى النهاية بيع الأراضي والمباني ولكن ذلك شئ ظل أمدا طويلا وهو مقيد بما تفرضه القيلة من تنظيمات ، ولا تزال

بعض آثار النسب والميراث الأمومي المبكر ، مع شيء من نظام الأمومة متخلف هنا وهناك ، بآيا حتى الأزمنة الحاضرة في الشعائر والأساطير ، غير أن رجال العلم في العصر الحالي ينكرون أسبقية النسب الشاملة الى الأم والنظام الأمومي .

ومع تطور الملكية الذخنة والحياة العائلية المستقرة أصبحت النبرة والشدة ازاء العلاقات الجنسية الخارجة عن نطاق الزوجية دوافع متزايدة القوة تنعكس آثارها في الفنون . بيد أن المصادات المتعلقة بالجنس ظلت مفرطة التنوع في مختلف أرجاء العالم .

ويقال ان مبادئ الكتابة قد نشأت في مرحلة العصر الحجري الحديث للحياة القروية ، وذلك في صورة رموز تصويرية ايدولوجرافية* بسيطة تخدش أو ترسم على الجص أو الأصداق أو الفخار الخ . وربما كانت لهذه الرموز معان سحرية أو طوطمية فضلا عن أنها كانت تزخرف المقار وتميزه . ومع أن السحر ظل قائما ، فقد كان هناك فيما يبدو شعور أقل بالحاجة الى الناحية الواقعية في الأشكال المستخدمة في مثل تلك الأغراض . اذ يقال ان الرسم التصويري قد انحط عن خير أنماط العصر الحجري القديم ، مثل تلك الموجودة على جدران كهف لاسكو lascaux القائم في التل المطل على بلدة مونتنيك في جنوب غرب فرنسا ، فأصبحت ضروبا من الأساليب التخطيطية البائسة البساطة للأشكال البشرية والحيوانية . وكثيرا ما كانت الرسوم والزخرفة (كالتى تنقش مثلا على الفخار والمنسوجات) هندسية كما كانت معقدة في بعض الأحيان ، على أنها تطورت هي الأخرى الى أساليب عتيقة شبه واقعية تتضمن في تبايها النقش على المعادن ، وتم كل ذلك داخل الاطار العام لحياة القرية ، وكانت أعمدة الطواطم وغيرها من النحاتت تحتوى كلا من الأشكال (الأسلوية)

(*) انظر في ذلك ص ١٦٢ من كتاب « معالم تاريخ الإنسانية » تأليف هرج . ولز .

ترجمة المترجم .

والواقعية للحيوان والانسان ، وكان القوم يحتفظون بجوامع الأسلاف والأعداء ويؤرخونها . على أن حياة القرية انطوت فيما بعد على قدر أكبر من التطور فى الكتابة كما انطوت فى بعض الحالات على الانتقال من الأسلحة والآلات الحجرية الى البرونزية والحديدية . وتباعدت الكتابة والرسم التصويرى شيئا ما نظرا لأن الكتابة طورت رموزا اعتباطية لا دخل فيها للمحاكاة .

وحدث فى أثناء المراحل الأولى لحياة القرية المستقرة أن تطور كل من السحر والدين ونسقا ظما سوية عن البدايات السابقة . وافترض السحر وجود ايمان بأرواح ضعيفة نافهة نسييا وقوى خارقة للطبيعة وراء الظواهر الطبيعية التى يمكن أحيانا أن يتحكم فيها أفراد أو تواتوا المواهب الفطرية والبراعات الفنية الضرورية ، وقد مارسه الشامانيون Shamans (الأطباء المشعوذون) أو السحرة الذين أخذ يشتد تخصصهم كطبقة رويدا رويدا . وكان فى امكانهم ضمان مساعدة الأرواح الصديقة ، وإبعاد الأرواح الشريرة أو طردها من أجسام المرضى . وكانت أغراض السحر الرئيسية ضمان الصحة والتوفيق فى الصيد ، والزراعة ، والحرب ، واخصاب الحيوانات المستأنسة والنساء . وكان فى امكان أشياء وأماكن وأعمال وكلمات معينة وأشخاص بعينهم ، امتلاك القوة السحرية التى يطلقون عليها اسم «مانا» وذلك بصورة مؤقتة أو دائمة . وبناء على هذا فإن أعمالا معينة كانت تعد من المحظورات - التى ينبغى تجنبها أو عدم القيام بها الا بطريقة المراسم المنسكية ، خشية وقوع المواقب الوخيمة ، وذلك مثل لمس بعض أشياء معينة ، أو دخول أماكن مقدسة ، أو تناول أطعمة معينة ، أو قتل حيوانات معينة ، وكان شخص الرئيس أو الشيخ يحاط فى الغالب بأنواع خاصة من المحظورات .

وفى بعض الأحيان كانت الأدوات التى استخدمت فى ممارسة السحر أشكالا مبكرة لما نسميه الآن بالفن ، مثال ذلك تمثيل الحيوانات والبشر ،

والظواهر الطبيعية تشيلا بصريا أو سميا : كالطر والبرق ، «بالصور»
و «الفتاتش» و «الأقنعة» و «الرقصات القائمة على المحاكاة» ، وكانت هذه
كلها تستخدم في السحر المتعاطف الحائى ، وذلك شأن استنزال المطر
بصب الماء ، وتقليد الرعد بدق الطبول والجلال ، واعتقد القوم أن التائم
والطلاس ، التى كثيرا ما كانوا يحفرون عليها الأشكال والزخارف ، يمكن
أن تجلب الحظ السعيد وتطرد الأرواح الشريرة . وربما كان لدى
الساحر مجموعة من الأدوات تشمل الأقنعة والتياب ، والعصى والرقى ،
والمرهم السحرى ، والجلال والشراك لصيد الأرواح . وكان لزاما
عليه القيام بالأعمال الطقسية وكذا الأحاديث والأغاني والرقصات الشعائرية
بطريقة صحيحة بالغة الدقة ضمانا للنجاح ، وفى تايأ ذلك طورت فى
بعض الأحيان طرائق وأساليب متقنة ، على أن السحر لم يستخدم دواما
التطور الفنى أو يحفزه . فقد كان من أقدس الأشياء لديه وأشدّها قوة ،
أشياء طبيعية ، كالصخور الوعرة والنيازك ، والأشجار المقدسة والعظام
والجلود والشعر وغيرها من الآثار والمخلفات ، على أن السحر كحافسز
للفنون كان باطراد أقل قوة من الدين .

والدين بالمضى الذى ارتآه فريزر ، ينطوى على ايمان بأرواح أقوى،
لا يستطيع البشر التحكم فيها تحكما مباشرا . فلا بد من استرضائها
واستمالتها كي تمنح الانسان رغبته . وكثيرا ما كان يمزج السحر
بالدين .

وفى امكان المرء الايمان بكل من الأرواح القوية والضعيفة وبفكرة
أن الأرواح القوية قد تودع فى بعض الحين قوة سحرية محدودة فى بعض
البشر وبعض الأعمال والأشياء : كأن تودعها فى صورة الاله أو فى اسمه .
على أن الطرائق المميزة للديانات هى العبادة ، والصلاة ، والقرىآن ، والطاعة
لا يفترض أنه الأوامر الالهية . وإن المرء ليلجأ الى الاله المتوارى عن

الأُنظار كأنما يلجأ الى حاكم أو موظف من البشر ، محاولا ارضاء بطرائق
يحتمل نجاحها على المستوى البشرى .

ويرتبط نمو ذلك الاعتقاد وذلك الاتجاه ، بظهور رؤساء وملوك
ومشعوذين وكهنة من البشر تشتد قوتهم باطراد . وتكون الآلهة - الى
حد ما - صورا فوق مستوى البشر ، تمثل هؤلاء من الناحيتين الوظيفية
والشخصية ، وتناط بها المخاوف والآمال البشرية ، الموجهة نحوهم .
وهم ، أعنى الآلهة ، يزدادون قوة وجلالا بنفس النسبة تقريبا التى تنمو
بها قوة الملك الفعلية واتساع رقعة ملكه . وغالبا ما تكون الآلهة البدائية
أربابا محليين أو قبليين . فأما الآلهة الذين جاءوا بعد ذلك فيحكمون
ويظلمون بحمايتهم أما أكبر . بينما من أعقبهم بعد ذلك يحكمون
الامبراطوريات والعالم قاطبة . وهم عند مستوى القرية المبكر ، غالبا
ما يكونون ضمافا وقبليين نسبيا . ومنهم من هم أرواح لحيوان أو نبات .
وان أنواعا معينة كالذب أو الصقر لتمد باعتبارها نصيرا راعيا للقبيلة ويحرم
قتلها أو أكلها الا على سبيل المناسك الدينية . وتصور مثل تلك الحيوانات
بأساليب متنوعة تتراوح بين الواقعية الجزئية والرمزية التجريدية . وربما
كان للصور التمثيلية قوة سحرية ، وربما صورت خرافات ، وأساطير
ترتبط بالحيوان الطوطم . على أن هذه الخرافات والأساطير تروى للناس
شفويا كذلك . وربما مثلت بالرقص أو النشل الايمائى . وكان ذبىح
الحيوان الطوطمى وأكله على سنة المناسك ، يوازيه القتل الشعائرى للزعيم
أو الملك وربما أكله أيضا بنية ضمان حيوية الجماعة . ولا تزال بقايا من
الآلهة الحيوانات الطوطمية باقية فى آلهة مصر ذات الأشكال الحيوانية
والرؤوس الحيوانية وهى أرباب ما لبث بعضها أن تحول بعد ذلك الى
آلهة خلمت عليها صفات بشرية وتحمل رموزا حيوانية . وينمو مبدأ التشبيه
(خلع الصفات البشرية على الآلهة) مع حياة الزراعة والمدن (الحضرة)

ومع تناقص أهمية الحيوانات الضارية المتوحشة باعتبارها طعاما وأعداء.
وجبرانا دائمين .

وهناك من الشواهد ما يدل على أن فكرة الاله الأعلى أو الكائن
الأسى نشأت فى بعض الثقافات البدائية قبل ظهور التوحيد عند
المبرانيين .

ويقول هوبل(١) : « ان أعظم خطأ ارتكبه تايلور ، أنه استجج أن
فكرة الرب الأعلى لا يمكن الا أن تكون الثمرة الختامية لتطور فكرى
مديد، يبدأ بفكرة «الروح» ويمضى من خلال عبادة الأشباح وعبادة الأسلاف
الى عبادة الطبيعة المتعددة الآلهة فالى التوحيد . ويقال ان بعض العقول
البدائية كانت عقولا فلسفية ومثالية ، نشدت سببا موحدا يفسر لها سر
الكون . وقد تصورت تلك العقول وجود اله ليس تشبيها وليس طيعيا !
(أى لا يماثل البشر ولا عناصر الطبيعة) ، اله خلق العالم والانسان ،
ولكنه يسكن فى السماء بعيدا عن صفائر رغبات البشر وأعمالهم . وهو
على الجملة بعيد لا يمكن الوصول اليه ، عادل منزّه عن الهوى . ولا شك
أن الها من هذا النوع أقرب الى تلقى قدر أقل من العبادة ومن الاجلال
الفنى . ويقال عنه انه خلق أربابا أصغر منه يتولون بالفعل ادارة شئون
هذا العالم . على أن مثل هذا النوع من الدين لم يكن لينمو ويتطور تقريبا
الا قبيل قيام ملوك أقوياء الى حد ما يتولون الحكم فى قرى ومدن كثيرة .

وكانت الديانة الهندية القديمة تصور « براهما » فى صورة خالق
العالم ، الذى أخذته سنة من النوم خلال عصور طويلة تاركا لآلهة
وأرواح أصغر ، تولى خلقهم ، أو راح يظهر نفسه من خلالهم ، أن يعملوا
فى هذا العالم الوهمى الخادع . وأطلق فلاسفة اليونان لأنفسهم ابان
حقبة « دولة المدينة » عنان التفكير فى عقل تجريدى كونه ، لا شخصى

(١) انظر من ٥٥٢ - ٥٥٤ التى تنقل عن اندرولانج ، وللهلم شملت فى (Der
Ursprung der Gottesidee) و . ب رادن فى (Monotheism in Primitive Religion)

هو ، نوس Nous ، ، يخلق النظام من الفوضى . وليست الديانة بديانة
توحيد كاملة خالصة ، حين يقرن مفهوم اله واحد أحد ، بالاعتقاد بوجود
آلهة أو أرواح كثيرة أصغر شأنا . على أن الفنانين ، شأن معظم الأشخاص
الماديين غير الفلاسفة ، يميلون الى أن يهتموا أكثر باله شخصي يشبه
البشر ، بل يميلون في بعض الأحيان الى الإله الذي يشبه الحيوان - وذلك
لأن كاتباً كهذا يكون محسناً أكثر وأقرب الى خيالهم . فأعماله أو أفعالها
(ان كانت ربة أثني) وكلماته أو كلماتها ، ودوافعه أو دوافعها ، وان لم
تلق منهم قبولا ، تكون أقرب الى فهمهم وتماطفهم ، من أى روح
تجريدى لا شخصى ، أو مبدأ على سبيل . فأعماله أو أفعالها تخلق
قصصاً وصوراً أشد اثارة .

وليس لدينا فى ذلك العصر المتأخر من وسيلة تعرف بها بالتأكيد ،
الى أى حد تقدم تطور الفكرات الدينية قبل قيام المدن . على أنه يبدو من
المقول أن تصور أن الفكرة القائلة باله كبير ، بالغ القوة والبعد بحيث
لا تدركه الأبصار ، يحاول تنظيم الأمور ، ولكن يحبط عمله الى حد ما
اتباعه الفاسدون غير الأكفاء ، قد تطورت بشكل ما بالنسبة لظروف
سياسية مماثلة . ذلك أن فكرة دينية من هذا القيل ، لا بد أنها كانت
تصبح أقرب الى فهم الجماهير ، لو أن لها نظيراً موجوداً بالفعل فى شخص
ملك أو امبراطور عظيم . على أن من الممكن أيضاً أنه فى المستويات القبلية
أو القروية ، كانت قلة من الفلاسفة والحالمين البدائيين تنظر فى ركب
الزمان خلفاً وأماماً (فى الماضى والمستقبل) : تنظر خلفاً عن اهتمام بخلق
العالم ، وأماماً عن تطلع الى عصر يظهر فيه رئيس عظيم يوحد القبائل
التحاربة ، ولا شك أن الأحلام الحافلة بالأمال والانتجازات ، تستطيع أن
تطور معاً وأن يؤثر بعضها فى بعض . ولا غرو أن يسبق الحلم الحقيقة
بقرون أو بالآلاف من السنين ، ولكن جرت العادة أن يحلم الناس بشيء
قريب لا يمجزمهم أن يتمنوه ويتخلوه ، من أجل ذلك وجب أن يكون

شيئا يماثل ما يوجد بين ظهرايهم • وقد حلم الانسان البدائي بأن يطير كالطائر ، ولكنه لم يحلم أن يطير بطائرة تدفعها القوة النووية •

ولا مراء في أن الدين ، بكل ما تفرع اليه من فروع ، كان أقوى ما ظهر من أنواع حوافز الفن المشكلة نظما ثابتة ، ذلك أن الدين ظل منذ المراحل البدائية الى الحديثة ، مصدر دافع دائم لعملية انتاج طرز الفن ، التي بدا محتملا أنها سترضى العناية الالهية وتؤثر فيها • وبذلك تضمن البركات في هذه الحياة وفي الآخرة • ومن ثم توقفت طبيعة القرايين على ما لدى الناس من تصورات للآلهة ورغباتهم : فمن الأصاحي البشرية وتمذيب الذات ، الى التمييزات الهادئة عن المحبة والشكر ، ومن صور القساوة والتدمير المصورة والتخوة الى صور الحنان الأبوي والأمومي ، ومن العفة الزاهدة الى النشاط الجنسي المفرط ، ومن المظاهر الكبيرة التكاليف الى البساطة الخالصة • وقد تم التعبير بالفن على كثر القرون عن جميع هذه الأنواع من القرايين ، وعن الأمل والخوف ، وعن الاتجاه الخلقى والديني والوهم الجامع الحافل بالأمانى • وكانت آلهة القرية البدائية من أنواع متضادة : فمنها المروع ، الرهيب الذي لا بد من تهديته وأسترضائه ومنها الكريم الذي لا بد من التضرع اليه وشكره •

وبفضل هذه الدوافع الى حد كبير وتعاونها مع دوافع أخرى جمالية ، نشأت تلك الأنماط الدائمة في الفن ، كالمعابد والكنائس وصور الآلهة وتمائيلهم والهياكل والملابس الكهنوتية ، والترانيل الشعثرية والرقصات والمسرحيات • وبينما كانت الأذواق البشرية ترقى في مدارج التحسن - مع ظهور المزيد من تذوق التهذيبات التي ظهرت في الشكل والأسلوب الفني - كان يتوقع من الآلهة أنفسهم أن يقدروا ويتذوقوا النتائج والجمهه • وساعد هذا بدوره على تقوية الحافز الى زيادة تهذيب الشكل وصقل البراعة الفنية ، وكانت المحظورات والقواعد الخاصة بالفن الديني ، بمثابة عامل مقيد وموجه في وقت ما • وقد حدث الكثير من هذا التطور الطويل

فى المراحل الحضريه المتأخره من الحضاره ، وان كانت بداياته أقدم
عهدا .

٦ - دولة المدينه ، المدن المحصنه والمستقله تقريبا باعتبارها مراكز لمناطق زراعيه ورعيه وتجاريه وصناعيه

ظهرت أولى مراحل الحضارة الحضريه بكل من أرض الجزيرة
بالمراق ، ومصر ووادي السند وما يقابلها من مناطق فى جواتيمالا وبيرو ،
فى أزمنة مختلفة من التاريخ . وانطوت تلك المرحلة أحيانا . ولكن ليس
دائما ، على استخدام المعادن والعربات ذات العجلات والزوارق فى المياه
القريبة ، وكذلك على استخدام القوة البشرية والحيوانية . فضلا عن قوة
الرياح ، وكان الشكل المثالى للمدينة ، هو ما يسمى بالأكروبوليس أو
المدينة القوية الحصين القائمة على أحد التلال والمحاطة بأسوار من الحجر
أو الطوب ، والمزودة بوسائل داخلية تمكنها من الصمود أمام حصار قصير
الأجل . وكان من هذه الوسائل وجود مورد دائم من الماء العذب ،
والخزانات ، والمخازن اللازمة للطعام والسلاح . أما المنطقة الريفية
القريبة ، فربما حوت كثيرا من القرى التابعة ، وأراض للزراعة والرعى ،
تحت حماية حاكم المدينة ، وجيشا يجند من المواطنين فى المدينة أو جيشا
ثابتا صغيرا . وفى حالة الهجوم الشديد كان يجوز للفلاحين والقرويين
الاعتصام بالمدينة ومعهم بعض ماشيتهم ودوابهم أحيانا . وكانت التجارة
عن طريق البر أو البحر تكيف وفق الموقع . وكان الحكم فى المعادة
يتولاه أقبال وراثيون أو يتم عن طريق الغزو أو اغتصاب العرش ، ويتولاه
أحيانا حكومات كهنوتية نيوقراطية أو أوليجاركيات أو ديمقراطيات
محدودة مقيدة . واستمر تنظيم القرابة قائما فى العشائر والوحدات مع
التركيز الشديد على أساس الوضع الطبقي المترتب على الأصل والنسب .
وظل ذلك التنظيم ساريا فى كل من الامبراطوريات الاغريقية والرومانية

والصينة ، مع تقلص سلطانه بالتدريج نظرا لأن الرحلات والهجرات والتجارة أحلت أسسا أخرى للسلطان والمكانة محل القديمة . وازدهر الرق كبديل من قتل الأسرى ، ذلك أنه أمد الناس بالعمل ، وشجع على قيام بعض أشكال الأعمال الاقتصادية الواسعة النطاق . وتواصل اطراد التخصص فى الوظيفة ، وتزايدت الثروة ، كثيرا ما اتجهت الى التركيز فى أيدي الطبقة الحاكمة ، على أن طبقة وسطى ما لبثت أن نشأت أيضا فى كثير من المدن ، وهى تتألف من تجار خالفهم التوفيق ، ومن ملاك صغار للأرض ، ومن صناع وأرباب حرف مهرة ، ومن الكتبة وصغار الموظفين . وأدى ذلك الى اضعاف سلطان ذوى النفوذ والثروة الوراثية . واختلف مركز النساء اختلافا كبيرا . والحق أن جميع هذه العلاقات المتغيرة انما تمكس الينا فى أدب دول المدن وفنها المرثى .

على أنه ما لبثت أن ظهرت نزعة الى تكوين وحدات أكبر فيما عقد من أحلاف أو اتحادات مفككة بين دول مدن شبه مستقلة ، كثيرا ما تمت تحت سيطرة مدينة مثل أثينا أو البندقية .

وكان من بين خصائص طريقة العيش فى دولة المدينة فى ظل ظروف غير مستقرة عندما تكون هدفا للهجوم المفاجئ ، تكديس جموع غفيرة نسبيا من السكان فوق قبة ضيقة لتل صغير . وكانت المباني صغيرة بالموازنة الى ما أعقب ذلك من معايير البناء ، وان كانت أقوى بناء وأطول عمرا مما بنى بالقرى ، مع تمايز واضح فى المسكن تبعاً للطبقة أو الثروة ، ومع تفاوت بين الغرف داخل المنازل . وكانت المباني العامة الهامة كالمعابد والقصور تبنى تحت اشراف مهندسين ممارين متخصصين ، كما كان مهرة الصناع يتولون تأييدها وزخرفتها . ونشأ تخطيط المدن كفن قائم بذاته فكان هناك فى كثير من الأحيان شارعان رئيسيان متعامدان ، يتقاطعان عند ميدان عام أو قصر أو معبد . وكانت الشوارع فى بعض الأحيان منحنية أو على شكل زوايا لتعوق هجمات المغيرين . وكثيرا ما كانت المباني تتطلب جدرانها

سبكة ، لأغراض الدفاع داخل المدينة . ثم تركزت الثروات فى المدن الناجحة عن طريق التجارة والقرصنة والفتح . واتسعت آفاق الأسفار جنباً الى جنب مع زيادة فى تبادل الفنون والفكرات فزاد عدد ما يستخدم من مواد نفيسة وزاد مقدار ما يستورد من منتجات أجنبية ، كما ظهرت الأساليب الأجنبية فى الموسيقى والرقص والأزياء ، وحدث فى الفنون تطور عظيم فى ظل هذه الظروف : تطور فى الفنون الدينية ، والعلمانية ، والجميلة والثقافة ، واستخدمت هذه جميعها فى ابهاج وتمجيد الكهنة والحكام وتنمية اعتزاز الناس بمدنهم عن طريق إقامة المهرجانات وما يتجلى فيها من مظاهر الفخامة والأبهة ، التى تثير الرعدة فى قلوب الأجانب ، وعمل الشعر والموسيقى وشعائر الماسك الدينية على تنمية شعور التوقير نحو بطولية الأسلاف والمثل الأخلاقية لدى مختلف الطبقات وعند الجسرين .

فى هذا الوضع الاجتماعى نشأت الملاحم الهومرية وحلقات الشعراء التى تشيد بمآثر هرقل وجلجامش ، وسندباد ، وشمشون ، وغيرهم من الأبطال الشعبيين . على أن الآراء تختلف حول ما ينطوى عليه هؤلاء الأبطال والبطالات ، والآلهة وأنصاف الآلهة التى ارتبطت بها مغامراتهم من صدق تاريخى . ويرى بعض الثقة أن كثيراً منها يقوم على أشخاص واقعيين درجوا فى الحياة فعلاً ولكن ما لبث الناس أن أسبقوا عليهم قوى خارقة . ويرى غيرهم أن معظمها مستمد من آلهة وشياطين خيالية لبعض النحل ، وأن منها شخصيات تمت الى درامات شعثرية تستخدم فى أغراض السحر . والحق أن لكل من النظريتين جانباً من الصواب ، ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن أرباباً وربات وأبطالاً وبطالات من مختلف الأنواع كانوا يلقون التوقير والاحلال من قبائل وأمم ومدن معينة . وأصبح بعضهم حصة لتقابات الحرف ولبعض المهن ولأسرار الصناعات . فساعد ذلك على اضفاء كرامة أكبر على الفنان وقرار أعظم لحقوقه وقواعده .

وكانت الآلات الموسيقية المتنوعة ومهرة الرافسين يوجدون بالأماكن

الكيرة ، كما أن الشعراء كانوا يتقلون من بلاط الى بلاط ، ويصف أفلاطون في « جمهوريته » نمو الترف وزيادة تخصص الفنون في دولة مدينة ، وكانت هناك اتجاهات عديدة شجعت على ككرة تمايز المهنات والأساليب الفنية ، منها التمايز المطرد للعمل والمال بوجه عام ، ومنها امتزاج الثقافات بوساطة ما يجرى بينها من صراع وتقارب بين الايديولوجيات والأساليب الفنية وبخاصة في منطقة البحر المتوسط . ومنها ، كذلك ، تزايد الفردية والديمقراطية .

ولما كانت دولة المدينة ، باعتبارها وحدة مستقلة تقريبا ، قد عاشت آلافا من السنين جنبا الى جنب في كثير من الأحوال مع امبراطوريات كبرى ، فانها شملت كثيرا من طرز الفن وأساليبه ، من الهندسي والعتيق الى الكلاسيكي والباروك . وازدهرت الواقعة والمثالية القوية التطور في فنون تمثيل الأشكال بالإضافة الى التصميمات الالتميلية المعقدة والبارثينون من خير الأمثلة على ما قام بينها من توليف كلاسيكي .

وكانت المثابة التي اتخذ فيها تعدد الآلهة شكله الى حد كبير هي دول المدن والامبراطوريات الأولى الصغيرة ، وهو شكل قبض لها أن تحتفظ به احتفاظا جوهريا ، على كر قرون متعاقبة . واتحدت آلهة قبلية وقروية ومحلية أخرى مشابهة . فكونت تحت أسماء وأشكال مختلفة ، الباثيون الطرازي الحلاوى للأرباب والربات مثل ياثيون الأوليمبوس . وترامى الأمر بالناس الى أن أقواما يعيشون فوق أراض أرحب رقعة تمكنوا بوساطة التجارة والفتح من تبنى نفس الأسماء الأصلية واطلاقها على آلهة تشبهها ، أو ادراك أن الأرباب - وإن تعددت أسماؤها ومراسمها ، وعبدتها شعوب مختلفة - إنما هي في الحقيقة رب واحد فقط . وإن هيودوت ليصف عملية التوفيق هذه وهي تجري في عالم البحر المتوسط ، مشيرا اشارة خاصة الى تقبل الاغريق للمفاهيم المصرية . وفي الهند حدثت اتجاهات من هذا القبيل ، عندما امتصت آلهة الفيدا الخاصة بالفراة الآريين

مثل اندرا وبراهما ، ما لا حصر له من أرباب محليين ووسم دائرتها حتى ضمت وافدين جددًا أقوياء مثل كريشنا . وما لبثت البرهمانية والهندوكية والبوذية أن استخدمت المبدأ النافع الذي عليه أنصار تجسد الآلهة وهو مبدأ ينطوى على أن ربا معنا يستطيع « التجلي » فى أشكال مختلفة أثناء أزمان مختلفة بما فى ذلك التجسد بشكل البشر . وهكذا اتخذ « فشنو » لنفسه حياة كريشنا وشكله ومغامراته أثناء عملية تجسد أرضى اصطفاها لنفسه .

وما لبثت القصص الدائرة حول أعمال وشخصيات الأرباب والربات أن صقلت على التدرج وطهرت من كل شائبة وفق المعايير الخلقية المتغيرة . وقد حث أفلاطون على هذا أثناء توجيهه النقد لحرفات هوميروس وهسيود . ذلك أن آثارا من الطوطمية بقيت فيما دار من خرافات حول الآلهة التى قيل عنها انها اتخذت الشكل الحيوانى ، - كما فعل جوبتر فى كثير من مؤامراته الفرامية - أو حولت شخصا آخر الى حيوان . وكانت الخرافات الموسمية كخرافة بيرسيفون مثلا ، وهى الخرافة التى قام الفن بتصويرها وقامت المناسك بتمثيلها واخراجها ، ترمز الى الموت السنوى والميلاد الجديد للشمس والنبات ، مع انطواء ذلك على الأمل السحرى فى تأكيد ذلك البعث . وظهرت نظريات نسقية فى نشأة الكون وعلم الكونيات تفسر خلق العالم ، وميلاد الآلهة ، وحركات النجوم . أما القوانين والآداب المرعية فقد أقرتها مبادئ الثواب والعقاب فى الحياة الآخرة . وأضيف الى ساكنى باتيونات الآلهة الكبرى ، حشود من الأرواح الصغرى ، والملائكة والأبالسة ، والحيويات والسائيريات وأنصاف الآلهة والوحوش . ولم ينقض طویل زمن على قصصهم المستمدة الى حد كبير من الفوكلور القديم ، حتى امتدت اليها أيدي فنانى الأدب على التدرج ، بالجمع والتطهير من التوائب ، وإعادة روايتها . منقصة الى الحد الأدنى وعلى التدرج كل ما هو قاس ومخيف وبهيمى فى عالم الأرواح ، مخلفة

بوجه خاص صور الجمال والصفاء التى سادت بأثينا فى عهد بريكليس وعصر النهضة .

ولم يتهاى للخيال الفنى بأية حال مصدر أخصب ولا حافر أقوى مما يكمن فى تعدد الآلهة من كونيّات ورمزية فيه . ذلك أنه بالمضاهاة الى التعدد ، ينجح كل من مذهب التوحيد ، والنظريات المجردة فى العلوم والميتافيزيقا ، وهى فى أنقى صورها ، الى أن تبدو تجريدية عسيرة الفهم على عقل عامة الشعب . فان الاتجاهات الدينية والفلسفية المبكرة لم تشجع قط الجماهير ولا الفنانين الذين يصرون على إعادة بناء باتشون جديد حافل بالمعاني والألوان ، كما هو الشأن فى بوذية المهايانا والمقيدة التأوية . فان لم يقم ذلك الباتشون للآلهة بالمعنى الدقيق للكلمة ، فلربما جاز اقامته من أجل الشخصيات القدسية أو شبه القدسية ، مثل البوذيساتفيات ، أو المسائلة المقدسة ومثل طبقة كبار الملائكة ، والملائكة والقدسين والشهداء الذين صورهم داتى . فكان فى امكان أى شخص وضع أن يلجأ الى قدس أو رب صغير ويقدم اليه الهدايا . سائلا اياه الشفاعة لدى حاكم السماوات القوى القاهر .

وانا لنشهد فى باتشون دولة مدينة صغيرة ، كأثينا مثلا ، قبل بلوغها أوج عظمتها ، نموذجاً للجماعة الصغيرة التى تربط أفرادها روابط وثيقة والتى تقوم فى أنواع المدن الصغرى . ذلك أنهم كانوا يترابطون بحكم المولد كأنهم مجموعة من ذوى القربى ، وشأن صغار الملوك والفرسان وعائلاتهم ، لم يكن الأرباب ولا الربات يعيشون فى علياء بعيدة ، ولا هم كانوا من السمو عن الانسانية ، بحيث يصير فهمهم وتصورهم تصورا واضحا . ومع أنهم اتصفوا بالقوة والخلود فانهم يشاركون البشر فى كثير من الأخطاء ونقاط الضعف . ذلك أنهم يتشاحنون ويفشون . ولم يسودوا دواما ، ومنذ زمن بعيد طردوا التياتن (Titans) * وفى الامكان بشوة

(*) التياتن : الجبابرة الذين حكموا العالم قبل آلهة اوليس فى الاساطير اليونانية
المراجع

أفراد منهم أو تملقهم حتى يساعدوا اناسا على غيره من الناس والآلهة .
وهم لا يفكرون عن التدخل الدائم في الشؤون البشرية الكبيرة والتافهة
على السواء . ورغم أن زيوس من الناحية النظرية مستبد حاكم بأمره ،
فانه كثيرا ما تسيطر عليه زوجته وتمصى أوامره ، ويجسد الآلهة كثيرا من
الطرز البشرية العامة والحرف والدوافع ، كالحرب ، والزراعة ، والصيد ،
والأبوة والأمومة ، ورعونة الشباب . وحياتهم تعبر عن مستويات الطبقة
والحرفة ، كما حدث من احتقار للحداد القذر المعقد فولكان الذي جعل
منه اله الحرب الوسيم ديوتا .

وان الآمال والمخاوف الدينية التي تركزت حول أفكار مدارها آلهة
خيرة وقاسية ، قد امتدت من هذا العالم الى العالم الآخر . فطورت بعض
الثقافات ، وخاصة بأسيا الصغرى ، حاسة الخطيئة والاثم مع الخوف من
عقاب الآخرة ونشأت مناسك التطهير والتكفير والخلاص وذلك مثل الذي
ترى في الخفايا والأسرار الأورفية والاليوسينية* . وقد عبرت عنها فنون
الشعائر والتصوير وغيرها . وكان الناس يشخصون الى طبقة الكهنوت
يلتمسون عندها الهداية للحصول على الخلاص .

وتعاون الدين الرسمي والأخلاق ، وقد طبعا فيما بعد بالطابع
العقلاني على يد فلاسفة محافظين ، تعاونوا على امتداح المثل العليا التقليدية ،
مثل البسالة والولاء في خدمة الدولة ، ومثل الجِد والطاعة في تنفيذ قيام
المرء بواجبات منصبه في الحياة ، ومثل العناية أثناء تقديم القرابين وإقامة
الطقوس الشعائرية ووعد من يراعون ذلك بالتواب والملاذ في هذه الدنيا
وفي الآخرة . وعبرت الفنون جميعا عن هذه المثل . ولكن عارضها الى
حد ما المصلحون الدينيون الأوائل الذين أوصوا بنشد الملاذ والتخلي عن
المطامح السياسية والعسكرية ، مع الفرار من الدنيا الى حياة الزهد والعزلة .

(*) اورفيوس : شاعر وموسيقى اغريقي أبوه أبولو وامه حورية وكانت الديانة
الأورفية ذات أسرار وتقوم على الاعتقاد بالحياة الآخرة .
اليوسيمس : مدينة قريبة من اثينا شهيرة بمعبدها . . . (المترجم)

وقد عبرت الفنون عن هذه المثل أيضا مثال ذلك ما ورد من المهاباراتا والراماياتا . وقبل قيام الاتحاد السياسى بين المدن على نطاق واسع ساعدت الأفكار الدينية والخلقية وأفكار جماعاتها وتصرفاتها على توحيد الناس ثقافيا فى مساحات كبيرة من الأرض . وأسهم المنشدون والمعلمون الدينيون المتقلون فى هذا العمل . وأصبحت مدن مقدسة مثل بنارس ، ودلفى ومكة ، بفضل مساعدة الفنانين ، مزارات دينية فخمة رائعة ، تلقى التبجيل والاحترام من أحزاب معادية وعدا ذلك ، شجعت المهرجانات الموسمية على قيام الهدنة واحترامها فى أثناء الحرب ، وعلى تكوين الأحلاف السياسية ، وعلى تشكيل ايدولوجية متساوقة . فكان ذلك كله أساسا لتكامل سياسى أوسع فى المراحل التالية .

وفى أتيانا وبعض دول المدن الأخرى ، حدث أن تطورت نظم العناثر السلفية فأصبحت أرستقراطية وراثية محافظة من (المواطنين) بوصفهم مميزين عن الأرقاء التزلاء الأجانب ، من ذوى الحقوق المحدودة . ولم يلبث هذا النظام أن تفكك قليلا على يد طبقة وسطى صاعدة ، كان من بين أعضائها من يميل الى الديمقراطية ، والمذهب الطبيعى والمذهب الفردى . ودب ديب الضعف فى سلطان الديانة التقليدية والأخلاق بين الطبقات المفكرة ، ولكن ذلك لم يتم الا بعد أن تمهيا لذلك السلطان أن يسهم فى انشاء ضرب ما من الوحدة المزعومة بين المدن المتنافسة ، بل التحاربة فى أغلب الأحيان . وأصبحت دلفى ، مركزا دينيا وثقافيا للعالم الهللىنى ، كان من الجائز أن يودى الى اتحاد سياسى ، لولا أن حال دون ذلك ما حدث فيما بعد من حروب بين المدن .

ولما خصص « بريكليس » الاعتمادات المالية لخدمة الدولة كان ذلك أساسا ماليا للازدهار الفنى والفكرى العظيم الذى نعمت به أتيانا . على أن النزاع المستمر بين الطبقات الاجتماعية والمدن المتنافسة ثم الأويثة والحروب الخارجية التى زادت الطين بلة ، كل أولئك أضف دول المدن . فان

الفردية المتزايدة بكل من مضارى الفن والأخلاق - وان كانت رصيدا ثقافيا فى حد ذاتها - عززت الاتجاه نحو التفكك ، وهو الاتجاه الذى أفضى فى نهاية الأمر الى الانحمار فى امبراطوريتى الاسكندر وروما . يقول الفيلسوف التشائم أفلاطون : ان الدولة المثالية ، لا يمكن أن تقوم الا فى السماء . والأمل الوحيد فى هذه الدنيا هو قيام اشتراكية محكمة التنظيم ولكن على أساس عقلانى ، وليس فيها مجال يذكر للفنون وأنواع الترف المحيية . ففى اليونان وروما كليهما لم يكن هناك أسس لدييمقراطية فعالة ، وبخاصة جمهور متعلم وأجهزة ادارية لحكم نيابى واسع النطاق .

ونحن نشهد فى تفسير أفلاطون الأخلاقى للفنون نشأة اتجاهات نقدية مختلفة . وخاصة اتجاه الفيلسوف الزاهد ، الأرستقراطى ، المحافظ ، كقبيض ليل الجماهير للفنون المثيرة المعقدة ، الواقعية الشديدة التمايز . وقد استمر الانشقاق على الديانة والمثل والأخلاق التقليدية والشك فى مبادئها وتأرجح من طرف قصى الى آخر ، وبذل الفلاسفة ما وسعهم من جهد للبحث عن أساس عقلانى جدير لضبط النفس والانسجام الاجتماعى .

ومع أن مدنا كثيرة قد امتصتها امبراطوريات أكبر ، وبخاصة بين عام ٢٠٠ ق م وبلوغ الامبراطورية الرومانية ذروة مجدها فان نظام دول المدن ظل قائما حتى الأزمنة الحديثة على عوامش الامبراطوريات وبمات من جديد ابان ضعف الامبراطوريات . ثم ازدهر أثناء العصور الوسطى الأوروبية وعصر النهضة متخذاً فى شكل معتدل ، ولا يزال آلاف من الناس يعيشون حياة عيرة ضيقة الأفق فى المدن التى بنيت وقتئذ فوق قمم التلال ، وان تمتعوا بحرية القدو والرواح . ويمكن أن تشهد ملامح المدينة شبه المستقلة فى جهات مثل سان مارينو وموناكو ، ولكن ثقافة كل منهما هى ثقافة الأمة الكبرى التى تحيط بكل منهما .

٧ - الامبراطورية العسكرية : الملكيات الكبرى المتركة السلطة

ولما كانت القرى والأراضى الزراعية قد تكتلت تحت حكم مدن محصنة فإن المدن تكتلت مكونة امبراطوريات صغيرة وكبيرة ، كثيرا ما كانت تخضع لحكم مدينة واحدة يحكمها ملك ملوك أو امبراطور قوى . وكان هذا التجمع يتم الى حد كبير ، قسرا وبوساطة الفتح . فكانت المدن تتعرض للنهب والحرق ، وكانت العواصم تتقل تبعاً لتقلبات النصر ، ولكن بذت مدن جديدة على أنقاض مدن قديمة أو فى مواقع جديدة ، واستمر دوام حجم الوحدات الكبيرة بل أخذ ينمو ، بينما تغيرت الحدود ونقلت العواصم من مكان الى آخر ، وكان الحكم وراثيا يستند فرضا على الحق الالهى ويشترك فيه ، فى غالب الأحيان ، كهانة قوية ، وفى بعض الأحيان بلاء أقوياء ، كما هو الشأن فى النظام الاقطاعى . ومع نمو الامبراطورية اشترك فى الحكم أيضا نواب الملك الاقليميون أو حكام الولايات .

وأتاح تركيز الثروة والمهارة المتخصصة تركيزا كبيرا فى المدن الكبرى ، وتجميع المعرفة المدونة ، استخدام أجهزة أكبر للصناعة والتجارة والحرب . فاخترعت آلات معقدة نسيا فى أثناء فترة عظيمة الاسكندرية ، ومنها ما ورد وصفه فى كتاب فثروفبوس فى فن العمارة . وفى عهد الملوك المستيرين ، ساد السلام والنظام مدة طويلة تكفى لقيام طبقة وسطى مجدة بما فى ذلك مهرة الفنانين . وهم قوم لم يحل مركزهم الاجتماعى التواضع والضغط الذى يتعرضون له من أعلى ، دون انتاج فن رفيع ، وانتشرت التجارة فى كل مكان ، الأمر الذى أدى الى تقارب الأساليب والايدولوجيات فى العاصمة واكسابها صبغة عالية غير محلية .

ومن الظواهر التى اتسم بها نمو الامبراطوريات والى درجة أقل ، دول المدن القوية والدول المسيطرة عليها مثل أثينا ، السماح للحضارة بالخروج من أماكنها المكتظة فوق رؤوس التلال وداخل التحصينات .

فانتشر سكان المدن فى المناطق الريفية : فى الضواحي ، والقرى ،
والضباع والكروم .

وضمن الجيش شيئا من الأمن ، وقد تعرض هذا الأمن للنهب
والاستغلال بين الحين والحين ، ولكنه على نحو ما كفل ارتزاقا مريحاً
جسيميا ما بقيت السلطة الملكية . فهدمت المدن أسوارها أو تخطينها وبُنيت
مدن جديدة فى أماكن غير محمية ، اعتماداً على السلم الرومانى أو
ما يعادله . وقد حدث هذا بأوروبا للمرة الثانية ، وقد تكرر حدوث هذا
فى أوروبا مع عودة النظام شيئاً فشيئاً فى أواخر المصور الوسطى وفى عصر
النهضة ؛ وخاصة فى عهد الملوك العظام فى القرن السابع عشر .

ويلاحظ أن طول الاطمئنان الى استقرار الأمن الداخلى ، له أثر
جوهري سريع التفاعل فى فن العمارة وما ينصل به من فنون . فنتشر
الطرق والمباني وتمهد بذلك السيل لمزيد من الأسفار والاستيطان أبعد
شقة وأوسع مجالاً وتحل محل الأسوار السميكة أسوار رفيعة هزيلة أو
لا يحل محلها أسوار ما . وتوسع فتحات النوافذ والأبواب وتزول منها
القضبان ، وتكبر الغرف وتوسع للأثاث الضخم المزخرف وتفسح المجال
للزخرفة واللوحات المرسومة بالألوان والتماثيل والحزف ، والستائر فى
بيوت الأثرياء . وهناك وسائل الراحة الحقيقية للطبقة الوسطى ، وأكواخ
بسيطة ساذجة للفلاحين . وتمتد البستين والحدائق فوق مساحات قفر غير
مأهولة ، منها ما يدل على الترف وهذه خاصة بالأغنياء ومنها ما هو صغير
للقوم المتواضعين . ثم ان الميادين العامة والطرق الرئيسية تجمل وتمد الى
الخارج بهدم تلك الأسوار القديمة . وتقام قصور وممايد أكبر حجماً
وأكثر فخامة . ولا يقتصر الأمر على واحد من كل منهما باحدى المدن،
بل يزداد عددها كلما امتدت رقعة العاصمة . وهناك قصور للصيف
وأخرى للشتاء ، وممايد ومزارع محلية ، وسرايات للأغنياء محدنى الثراء
وللنبلاء وسقايات للمياه ونافورات وحمامات ومدرجات للألعاب الرياضية

وقاطر • ثم هناك مبان عامة مخصصة للأجهزة العسكرية والادارية الآخذة في الاتساع • فهناك قاعات للمجالس ، وملاعب ومسارح ودور للمحاكم ، وثكنات للجيش ، ومكاتب مالية ، كما أن هناك أيضا مصارف خاصة كبيرة ودوراً لمشاريع أرباب الأعمال ، يقبل الناس فيها على طلب فاخر الملابس والجواهر ، والأنواع الممتازة من الأطعمة والمشروبات والمطور •

وهذا كله ، يحدث بطبيعة الحال تطورا عظيما في الانتاج الفنى فى كبير من النواحي ، مع زيادة الأموال اللازمة لتمويله ، نتيجة لما يلقاه من رعاية عامة (حكومية) وخاصة (شخصية) ، وتزايد التذوق العام لهذه المنتجات الرائعة المصقولة • وقد تزدهر فنون المسرح والباليه والموسيقى الأوركسترالية ، وكذا دور السرك المقامة للجبهة من الناس ، فضلا عن فنون المهرجانات والاستعراضات العسكرية • وتتسأ الحاجة الى المركبات المزودة بأسباب الترف لأغراض الأسفار البعيدة : العجلات أو العربات ، والسفن والمراكب النهرية الكبيرة ، والعربات ذات المنصات اللازمة للمواكب • أما الأدب المكتوب ، مخطوطا كان أم مطبوعا ، فانه يصل الى دائرة أكبر من القراء • وهناك اقبال على القصص ، والشعر والمسرحيات ابتداء تسليية على القوم وتمجيد نظام الحكم القائم • وتكتب أسفار التاريخ والتراجم تحت الرعاية الرسمية للدولة • وتضفى التماثيل الضخمة واللوحات المرسومة بالألوان صفات مثالية على الحكام والنبلاء ، وتقوم أخرى أصغر حجما بنفس الغرض نحو الأغنياء من العامة • وتتأرجع المايير الفنية وغيرها من المايير الثقافية ، من النقيض الى النقيض ، تبعا لأذواق الحاكم واهتماماته •

وكلما زاد سلطان الأباطرة الرومان واتسع ملكهم ، وتزايد عدد الشعوب الخاضعة لهم ، استمرت عملية التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة ، فزاد يوما بعد آخر عدد الآلهة المحلية والقومية التى اعتبرت مطابقة تماما لآلهة أخرى رومانية • وكان لهذا التطابق أثر على هو أنه

ساعد على توحيد جماعات قومية غير متجانسة وجمعها في عبارة مشتركة ، كما جعلها تعتبر الامبراطور زعيما دينيا شرعيا . بيد أن رفض اليهود المطابقة بين « يهوه » و « جوبيتر » ، عوق تحقيق حلم هادريان في اقامة صرح الوحدة في امبراطوريته . واستخدم الفنانون في الجمع بين رموز آلهة مختلفة ، مثل زيوس ، وأوزيريس ومركورى ومترا الفارسي ، في شكل مركب واحد . ورمز ادماجها في اله واحد أسمى الى وحدة الأمة كلها تحت حاكم واحد أعلى . وفي غضون ذلك ، كلما أصبح الامبراطور نفسه أند بأسا ورحمة ، وكلما أصبح وصول رعاياه اليه أكثر عسرا ، اشتدت نزعة الناس الى اعتباره مقدسا أو شبه مقدس . وذلك ما حدث في مصر . ورحب نيرون بالفكرة وثبتها .

ويلاحظ أنه في الملكية المطلقة ، ينزع الناس والحكام سواء بسواء الى افتراض أن الكون يحكمه حاكم مطلق ، قادر على كل شيء ، يماثل الماهل البشرى الذى هو بمثابة نائبه في الأرض . فكما حدث في المصور السابقة ، ينطوى تصور الاله للمرة الثانية على اسقاط صورة سياسية على المملكة الدينية ، فان ذلك الاله الأعلى يتصور الآن في صورة مولى السماوات والأرض ، وملك الملوك ، القاهر في الحروب . وتتحسر الصورة التقليدية للراعى والأب المقدس الى حين ، ولكنه يستطيع أن يتعش مرة ثانية في أوقات انحلال الامبراطورية ونكوص الثقافة الى المثل القائمة على وحدة القرابة الرعوية الصغيرة . ذلك ما حدث في الفن المسيحي قبل عهد قسطنطين . ولكن بعد قسطنطين جنح الفن المسيحي والايديولوجية المسيحية الى بنى وجهة النظر العالمة التى اتسمت بها الامبراطورية ، وذلك وفقا للمركز الامبراطورى الجديد الذى تهيأ للمسيحية .

على أن فكرتى الراعى والأب المقدس ظلنا عنصرين تقليديين في فن الأيقونات المسيحية وفي الصور الأدبية .

والأوضاع فى امبراطورية مترامية الأطراف ، متباينة العناصر ، معرضة لهجوم الأعداء من الخارج ، والحركات الهدامة من الداخل ، تحتاج الى قيام هيئة عسكرية ادارية ضخمة ، وتقوم عادة على تحالف مع الهيئة الكهنوتية . وكانت الفنون تتعرض للضغط لتحمل على رفع شأن هذه الهيئة المشتركة وخدمتها بكل ما اجتمع لتلك الفنون من وسائل جمالية وعاطفية ، غير أن بعض الفنانين احتجوا على هذا الوضع ، وأخذوا يوازنون باستتكار بين الوضع الحاضر وبين الأوضاع الماضية المثالية ، وكانت هذه الاحتجاجات تتطور تطورا دوريا فى موجات من التعبير البدائى ، والرومانتيكى ، الثورى ، قد يتصادف وجودها أحيانا مع ظهور حركات ثورية فعلية ، وساهم التفكير الخلقى والدينى فى هذا الصراع فأثر فى التغيرات الفنية عن الاتجاهات السائدة ، وواصل كل من نظام القيم الرسمى المسيطر فى الدولة ، والديانة الرسمية تمجيدهما للتأييد الفعال والوطنى للهيئة المدنية والامبراطورية . . :

(ما أعذب وأمجد الموت فى سبيل الوطن Dulce et decorum est pro patria mori . وان اقيادة فرجيل لخير مثال على طراز الفن ، الذى يقوم بتمجيد الامبراطورية وحاكمها وتقاليدها ومثلها الخلقية والجمالية .

وغنى عن البيان ، أن ظروفنا من هذا القيل ، تنزع الى مؤازرة فن لتخطيط المدن على نحو واسع ضخم ، فن يتجه نحو اقامة التماثيل الضخمة والهائلة، فيصور الحاكم بشكل يسمو فوق البشر (Super-human) - ربما اجتمعت اليه رموز الرضا الالهى مثل أوزيريس الحامى . وتجلى فى النقوش المحفورة أو الصور التى تدور حول الحاكم وجلال أعماله ، نزعة الى تصميم هرمى ، فان الشكل الذى يمثل الحاكم ، أو الرب الأكبر ، أو كليهما ، يوضع فى القمة ، أو فى الوسط ، فى حجم أكبر وشكل أبهى من كل الآخرين ، فلما هؤلاء الآخرون فيوضعون بمكان أبعد أو أدنى

كلما تضاءلت مرتبتهم كما يحدث فى ترتيب أماكنهم حين يجلسون الى المائدة أو حول العرش . ويذكر الفن الرسمى برموز تقسيم الكون والبشر الى سلسلة متدرجة من المستويات ، على حين قد يكون تمثيل الرعايا المتواضعين أشد واقعية وأقل ثوترا من حيث الشكل . وهنا تتنوع الأساليب على نحو يفوق ما كان سائدا من أساليب فى دول المدن .

وظهرت كقبيض لتمجيد الامبراطورية ، مذاهب دينية تصوفية وزهدية ، تدعو الى نبذ الدنيا والفرار منها ، وهى مذاهب كانت موجودة من عهود أبكر واكسبت أحيانا قوة جديدة نتيجة لمعارضتها لامبراطوريات عظمى . وكقبيض للفضيلة المدنية وحب الوطن والجد فى العمل والحياة العائلية والرتب الرفيعة والبسالة والاقدام ، كانت تلك المذاهب تبشر بالسلامية* والفقر والعزوبة . كما بشرت بأن الطموح الدنيوى تافه عقيم وأن العالم وهم خادع وأن الحياة مخيبة للآمال ، بل ان الكتب والمعرفة مضللة ومرهقة للجسم ، فيما عدا بضع الألفاظ القليلة الضرورية للاعتناء الى الصراط المستقيم نحو الفردوس أو صفاء الروح ، الرفانا ، . وهذه النظرة العالمية المتناقضة ، لنظرة البنيان المدنى والامبراطورى اتجهت أيضا نحو تسيط تلك الفنون التى شجعتها الدولة الرسمية والكنيسة الرسمية . وكانت هذه النظرة فى جملتها غير مؤاتية (معادية) للفنون جميعا ، فيما عدا أبسطها وأقلها نفقة ، أجل كانت غير مؤاتية بصفة خاصة للمتعة المربية والسعية وغيرها من المتع الحسية . وتمكن الشعر الدينى والحلقى المناسب من أن يزدهر بصورة محدودة .

وبعضى الوقت أمكن التوفيق الى حد ما بين هذين الرأيين العالمين المتناقضين داخل اطار الدولة والديانة الرسمية نفسها . وأضيفت على المؤسسين التوريين والصلحين للديانات مثل جوتاما بوذا ويسوع المسيح

(*) السلامية : أو الدعوة الى عدم العنف ورفض اللجوء الى الحرب أو العنف

(الترجم)

لحل أى نزاع .

منزلة الهية أو شبه الهية ، وعبدوا ، وتولت الفنون تصويرهم • وأسهم الفن الرثى والأدبى بنصيب فى التوفيق بين النظريتين العاليتين بامتداحهما كليهما بوصفهما رائعتين جديرتين بالاعجاب ، ووجد من فضلوا حياة العزلة والنسك ضالّتهم فى الديرية التى حظيت بموافقة الدولة وتلقت المطايا والهبات ، فى كثير من الأحيان • وفى الهند ، وجه أسلوب الحياة الروحى جزئيا ، ونظريا نحو طبقة البراهمة • ولكن ذلك لم يتم على الإطلاق بصورة نهائية قاطعة ولا مستديمة ، وتم هناك حل وسط آخر فى المثل الأعلى للتسول ، وهو التجوال بوعاء تسول أثناء الشيخوخة ، وذلك بعد قيام المرء بتشئة عائلته وأدائه واجباته المدنية • وظهرت هذه المثل على نحو بارز فى أيقونات الفن البوذى والفن الهندوسى •

ونم طراز آخر أقل تطرفا للانشقاق غير المتعصب على وجهة النظر العالية الرسمية ، عبرت عنه بعض الثقافات وبخاصة ثقافة اليونان وروما • ذلك هو المذهب الانسانى الطبيعى أو قل الفلسفة الانسانية الطبيعية التى نادى بها فردانيون (*) من أمثال أبيقور ولوكريتيوس • وكان هؤلاء أقل اهتماما من أرسطو بالمواطنة وحكومة المدينة • لذا راحوا يدعون الى تهذيب عقل الفرد تهذيبا هادئا على أسس فكرية وجمالية ، بغير حاجة الى الثروة ولا المنزلة العالية ولا السلطة • فأنزوا فى شعراء من أمثال هوراس وأخذوا يشجعون طريق الميثس الرعوى المرتد فى هدوء بعيدا عن المدينة والعاصمة بما حوت من عائلة وأصدقاء •

٨ - نظام الاقطاع

يشكل هذا النظام فى بعض الأحيان مرحلة اتصال نحو الملكية المطلقة ، يحتفظ فيها النبلاء والموظفون التابعون بشيء من السلطة فى أيديهم • على أنه بعبارة أكثر تميزا ، ينطوى على تكوص عن الملكية أو

(*) الفردانيون Individualists : اتباع المذهب الفردى ، وهم من ينتهجون فى

(المترجم)

الفكر والعمل نهجا مستقلا وبارزا •

الامبراطورية ذات النطاق الواسع ، وعلى اضافة الملك لصالح كبار النبلاء والقادة العسكريين كما ينطوى على ميل نحو القضاء على تركيز السلطة والادارة والثروة والحياة الثقافية فى المدينة القصبة ، وجعل كل ذلك لامركزيا فى البلدان الصغرى البعيدة ، وما يحيط بهذه وتلك من اراض . وقد حدث مثل هذا الميل بمصر وكذا بأوروبا بعد وفاة شرلمان ، وأيضا فى اليابان من الفترة التى كانت فيها الكاماكورا مقرا للحكم (القرن الثانى عشر) . على أن أثر ذلك يختلف عن أثر الفتح على يد امبراطورية منافسة أو عن أثر التدمير الذى تحدثه جماعة بربرية . وقد يشخص الأمر عن نظام اجتماعى جديد مستقر نوعا ما ، يتبقى فيه شئ من النفوذ السياسى والثقافى الصادر عن الامبراطور والبلاط ، ويتسم بسلم مزعزع (غير مستقر) بين النبلاء قائم على الولاءات الاقطاعية . ومع ذلك فان من المحتمل قيام حركات المصيان فيما بينهم . ونظام الاقطاع من الناحية النظرية ، سلم طبقى أو تسلسل هرمى مستمر يبدأ بالمبد ويتهى بالامبراطور ، بل ربما يكون هناك تسلسل هرمى مزدوج واحد يمثل الكنيسة والآخر يمثل الدولة ، كما جاء فى النظريات السياسية للقديس توما ودانتى ، بحيث يكون فيه البابا أو الامبراطور هو الرئيس الأعلى . والفارق بين الامبراطور وبين أكبر شخصية تتلوه أقل من نظيره فى الامبراطوريات المستبدة ، ولكل من يشغل مكانا على أية درجة من السلم حقوقه التقليدية بل ربما القانونية ، بما فى ذلك المبد الرقيق الذى قد يكون مرتبطا بالأرض وأشد أمانا مع أسرته من المييد الأتقان فى الامبراطورية الرومانية .

والولاء الطيع للمولى الاقطاعى حافز قوى ، كثيرا ما مجدهه الفنون . وكثيرا ما تنشأ صراعات درامية عنيفة يسجلها الأدب بين ولاء الطاعة ذاك وغيره من صنوف الولاءات الأخرى مثل ولاء المرء لوالديه ، أو زوجه أو أخواته . وقد يكون للمولى سلطة الحياة والموت على فلاحيه . وتعرض

التجارة والأسفار لتضييق قيود أكثر مما تتعرض له في ظل الامبراطورية . وربما يصبح الفن والفكر اقليميا أكثر . ويكون الاتصال وثيقا بين المراءيين من يملونه مباشرة من سادة أو يقلون عنه مباشرة ، (ان وجدوا) ، أما الاتصال مع الأجانب فنادر . وتتزع الحياة في الاقطاعية الى الاكتفاء الذاتي والاعتزال . وتتصف الزراعة بعدم الكفاية كما أن الصناعة قد تضمحل بسبب الافتقار الى سوق خارجية .

فإذا تواصل التفكك ، اتجه نحو إعادة تكوين أم صغيرة مستقلة أو دول مدن ، وربما الى مدن مسورة تقوم على قسم التلال كما حدث بأوروبا في المصور الوسطى ، وقد يحكم نيل قوى عدة مدن وممتلكات داخل الامبراطورية ، محتفظا بجيشه الخاص ، وضرائبه وقوانينه الخاصة . وقد يسترد الامبراطور سلطانه بمساعدة بورجوازية ناهضة . ويشتم نظام الاقطاع بعدم الثبات وينزع الى الانتهاء الى تأسيس امبراطورية قوية جديدة أو إقامة دول صغيرة متفرقة تبذل كل ولاء للامبراطور . وقد حدث هذا الأمر الأخير في النهاية بأوروبا بسبب ضعف الامبراطورية الرومانية المقدسة أثناء القرن السادس عشر . ولكن بينما كانت الأمم تنفصل بعضها عن بعض ، سلك بعضها سبيلا عكسيا من الناحية الداخلية . بتقوية ملوكها (ولا سيما إنجلترا وفرنسا وأسبانيا) فأما الطبقة الهيراركية الكنسية ، فكانت على الجملعة سلطة دولية محافظة تصون التوازن ، كما كانت مسألة وان اتخذت القمع ديدنا لها بصورة قاسية كما حدث في محكمة التفتيش .

وفي ظل نظام اقطاعي ما قد تزدهر الحياة الثقافية بما في ذلك الفنون في بلاط النبلاء الأقوياء أمثال أدواق برجنديا وأجبار الكنيسة . فهو ينزع الى وراثة بعض ثقافات امبراطوريات سابقة وان تم ذلك على نطاق أصغر .

وتميل الفنون في نظام اقطاعي متطور استقر نوعا ما ، الى التعبير عن

وجهة نظر عالية ونظام للقيم يقومان على تدرج هرمي طبقي . وقد أحكمت « الكوميديا الالهية » لدانتى تبرير ذلك على خير وجه بوصفها تصورا للعالم ولستويات الخطيئة والفضيلة ، وتواصل الفنون المرئية أيضا - وبخاصة الصور المقددة والنقوش البارزة - الرمز الى سلم الطبقات الهرمي في نسبتها القياسية بها . فنظهر أرقى الشخصيات (القدسية أو البشرية) في حجم كبير وتضمها في القمة أو الوسط بينما تهبط الشخصيات الأخرى أو تبرز طبقا لترتيبها أو مكائنها . وكثيرا ما نجد أمثلة لهذا في النقوش البارزة التي تحلى قلب القوسرة (*) (الفاخر ونوافذ الزجاج الملون بالكاتدرائيات . وربما كان الطراز الهرمي أقوى وأشد تمقيدا في النظام الاقطاعي منه في ملكية مطلقة وذلك لكثرة ما فيه من مراتب مدرجة . فالحاكم في ملكية عظمى يحتفل مكنة أعلى كثيرا من أرقى النبلاء ، بل قد يتحالف مع البورجوازية عليهم .

وجدير بالذكر أن المنزلة والسلطان هما من حيث المبدأ وراثيان في النظام الاقطاعي ومن هنا يجيء التركيز الشديد على فنون الأنساب مثل شعارات النبالة وتحقيق الأنساب وتدوينها وجداول قرابة العصب، بوصفها مرشدا للزواج والميراث . (وشجرة « يسي » تعتبر شكلا توضيحيا مقاربا لهذا يمثل أسلاف المسح على الأرض) . أما من حيث الواقع الحقيقي ، فإن هناك الشيء الكثير من اغتصاب الألقاب بطريق التآمر والفتح ، كما حدث بايطاليا في أخريات المصور الوسطى وعصر النهضة . وهذا من شأنه أن يضعف النظام الاقطاعي الوراثي . فقد يرفع الى منصة السلطة حماة للثقافة من أمثال آل مديشي ، أو جندا غلاظا مغامرين . والحق أن هناك تنوعا كبيرا في المناخ الثقافي في البلاطات الاقطاعية كما هي الحال في الامبراطوريات ، وذلك وفقا لتربية المولى الاقطاعي وشخصيته .

(*) القوسرة : مثلث في احدى واجهة المبنى .

(الترجمة)

٩ - الديمقراطيات الرأسمالية التحررية ، الجمهوريات الصناعية
الخصارية ، والملكيات الدستورية ، المشروعات الخاصة الواسعة النطاق
الحكومات النيابية وحماية الأقليات

مما يعد طرازاً خاصاً يتميز به عصرنا الحديث في عملية التطور
الاجتماعي ، قيام وحدات سياسية ضخمة ، تماثل في حجمها الامبراطوريتين
الرومانية والصينية ، ولكنها وحدات تديرها حكومات مسئولة أمام
الشعب . وتتميز الحكومات النيابية الحقة عن تلك النيابية ظاهرياً فحسب ،
بأنها تقوم على الانتخابات الحرة التي تجري على فترات مقررة ويكون حق
التصويت فيها عاماً للبالغين والاقتراع سرياً . والموظفون ينتخبهم دوائرهم
الانتخابية أو يعينهم موظفون ينتخبون . على أن كلا من النوعين عرضة
للغزل بسبب مشروع بوساطة الشعب عن طريق القانون . وتستمتع أحزاب
المعارضة بالحماية في ممارستها حقها في معارضة الحزب الحاكم وفي القيام
بحملاتها في الانتخابات . وليس مما يعد من الحكومات النيابية الحقة أو
الديمقراطية أن يكون هناك هرم من النواب أو المندوبين لا ينتخب فيه على
يد الشعب سوى الطبقات الدنيا فحسب ، ويشكل فيه موظفو القمة
أوليحريكية ذات استقلال ذاتي نسبياً ، تجدد مدتها ذاتياً ، ولا يكون فيه
للمندوبين أية سلطة حقيقية للمعارضة أو طرد الحزب الحاكم بتصويت
صادر من الأغلبية . وكل من النظام البرلماني البريطاني ونظام الكونجرس
الأمريكي تمثيلي نيابي ، والبريطاني منهما أسرع استجابة لما يحدث من
تغيرات في تنظيم القوى في الهيئة التشريعية (البرلمان) لئلا تصير قضية
ما أو معارضتها . وتعتمد الديمقراطيات التحررية (الليبرالية) على ضمانات
دستورية لحماية الحقوق الأساسية للأفراد والأقليات مثل المساواة أمام
القانون ، وعدم انقبض على فرد ما والتحرر من الاعتقال ومصادرة ممتلكاته
بدون اتخاذ الاجراءات القانونية اللازمة ، وحق الفرد في التصويت وفي
أن يمثل نواب يشتركون فعلاً في الحكم ، وتكافؤ الفرص في التعليم وحرية
التعبير والاجتماع في نطاق حدود معينة .

وتحتفظ أنظمتها الاقتصادية بالتقاليد الرأسمالية، الخاصة بالمشروعات الحرة والكسب الخاص ، وإن أدخل عليها تعديل تفاوت درجته وذلك عن طريق الضرائب التصاعدية ، وتنظيم الحكومة الأعمال التجارية والمالية ، وامتلاك الحكومة وإدارتها لحقوق معينة مثل صناعة الصلب والمرافق العامة والسكك الحديدية والمصارف والخدمات البريدية والبرقية . على أنها تختلف في درجة المركزية في السلطات ، وفي مدى الاعتماد على التجارة الحرة أو تعريفات الحماية الجبركية ، وفيما لمنظمات العمال من سلطة نسبية ، وكذا في نواح أخرى . ويؤكد النظام الأمريكي على القيود والضوابط بين أجهزة الحكومة ، ورئيس تنفيذى قوى ينتخب لمدة معينة من السنوات ، وأقل قدر من التدخل من جانب الحكومة المركزية في الشؤون التعليمية والثقافية على حين تحتفظ بعض الديمقراطيات الأوربية بناموس الحكم المركزى الأكثر قوة وأشد هيمنة على الأشغال وعلى المؤسسات الثقافية . وجدير بالذكر أن أحزاب المعارضة فى الديمقراطيات الحقبة ، تحميها انتخابات حرة تجرى فى فترات منتظمة والاقتراع فيها سرى ولها حق المناقشة في جلسات الهيئة التشريعية . أما المتهمون فيكفل لهم حق الدفاع القانونى والمحاكمة العادلة . وتصف الديمقراطيات الرأسمالية المصرية بالتفاوت والرونة من حيث مدى اضطلاع الحكومة أو غيرها من الجهات العامة أو المؤسسات بالامتلاك والادارة وتفاوت أيضا من حيث القوة النسبية التى يستمتع بها عمال المزارع والمصانع ورأس المال والادارة والحكومة على المستوى القومى ومستوى الولاية والمستوى المحلى .

وتمارس المؤسسات المتدمجة التى لا تهدف الى الربح نفوذا على الحياة الثقافية يزداد يوما بعد يوم . وهى تستطيع أن تتلقى عن طريق الوصايا والهبات الخاصة مبالغ طائلة من المال ، وأن تحجزها وتديرها فى حرية كبيرة على يد لجان الأوصياء (الأمناء) الذاتية الدوام والخاضعة لاشراف الحكومة العام . وتمنح هذه المؤسسات اعفاءات كثيرة من الضرائب .

وتمارس المؤسسات نفوذاً تطرد قوته على الفنون (المتنازة والثائمة)
وكذا على التربية والدين والعلم والتكنولوجيا وأعمال البر وغير ذلك من
المقومات الثقافية •

ونستطيع الدولة الرأسمالية أن تظهر نشاطاً ملحوظاً في بعض
النواحي بالطرق القانونية وبغير عنف ، نحو الأخذ بقدر متفاوت من النظم
الاشتراكية أو الجماعية ، ذلك أن الحرية المطلقة في القيام بالشروعات
بالمضى القديم لا يسمونه بفردية « دعه يعمل » والمكاسب الخاصة التي
لا حد لها أصبحت اليوم في خبر كان •

فإن الثروات الضخمة والدخول الكبيرة يمكن تخفيضها الى أي حد
أدنى مطلوب بفرض الضرائب التصاعدية على الدخل الشخصي والأرباح
المشتركة • وقد زاد نفوذ منظمات العمال زيادة كبيرة في السنوات الأخيرة ،
حيث يلعب العمال دوراً مطرد النمو في إدارة الأعمال ، تحميم قوانين
الضمان ومستويات الأجور وفرض القيود على الحق في تشغيل العامل
وفصله من الخدمة • ثم ان التأمين العام ضد البطالة ، والشيخوخة والمرض ،
والتأمين الخاص ضد الأخطار الأخرى ، كل ذلك يدفع الدول الديمقراطية
بسرعات مختلفة في اتجاه دول الرفاهية •

على أن إدارة كل هذه الأجهزة ، حكومية كانت أو غير حكومية ،
انما تتوقف على الوسائل التكنولوجية الحديثة ، من مواصلات ووسائل
نقل سريعة رخيصة وانتاج بالجملة وكل ذلك يعزز التكنولوجيا بدورها •
ان الديمقراطية العصرية تعتمد لنجاحها على نشر التعليم الحكومي المجاني
العام ، وهذا لا يعنى أن يوفر للجميع التعليم الأساسي فحسب بل أن يوفر
لجميع التعليم العام والمتخصص حسب اهتماماتهم واستعداداتهم وقدراتهم ،
وتنطوى الديمقراطية الحديثة على حرية المرء في أن يقرر مستقبل حياته
وأسلوب عيشه في نطاق حدود فسيحة وكذا حرته في الترحل وفي تغيير

محل اقامته ونوع عمله وفق ارادته • وهناك معونات مالية عامة وخاصة ،
متاحة لذوى المواهب من الشباب فى كثير من الحقول بما فى ذلك الفنون .

وعلى الرغم من الاتجاه نحو تطبيق المبادئ الجماعية عن طريق
توسيع سلطات الحكومة والهيئات المندمجة فان قدرا كبيرا من التنظيم
الاجتماعى موجه نحو المحافظة على المنافسة والتغير الحر ، ايمانا بأن هذا
كله موات للرفاهية العامة ، والتقدم والازدهار • وعلى حين أن السلطة
المركزة معترف بضرورة وجودها فى ميادين معينة ذات أهمية أساسية
مثل الشرطة والدفاع فان هناك جهدا قويا يبذل فى سبيل وضع تلك الميادين
تحت هيمنة مدنية مسئولة عنها ومنمها من المدوان على حرية الفرد فى
حياته الشخصية والدينية والثقافية ، فان جماعات ضغط ضخمة ومنظمة ،
تمثل مختلف المصالح فى رأس المال والأدارة والمال والتجارة والسياسة
والدين والتربية والبر والعلاقات بين أجناس البشر ، وغيرها من المجالات ،
تصارع كل منها مع الأخرى صراعا سلميا تقريبا وان كان فى الغالب
عنيفا • وهى تفعل ذلك عن طريق جهاز الحكم النيابى والدعاية والجدل
بوسائل الاتصالات العامة •

ومن المعترف به فى مجتمع يقوم على التنافس ، أن بعض الأفراد
يخسرون بينما يفوز غيرهم بأعلى المكافآت • على أن هناك محاولة تبذل
لوضع حد أدنى دون أية منافسة ، حد من شأنه أن يحتفظ للجميع
بمستوى معيشة أدنى وكريم • ثم ان هناك أيضا محاولة تبذل لتنظيم
طرائق المنافسة ، لكى تحدد من التصرفات غير العادلة وتحمى ضعاف
المساومين الى حد ما • ومن المعترف به أن الأفراد الذين تجمعهم مصالح
متشابهة سوف ينظمون هم أنفسهم فى جماعات بنية الفائدة المتبادلة • وفى
بعض الحالات سوف يناضلون جماعات الضغط المنافسة لها ، مثال ذلك
اتحادات العمال وجمعيات أصحاب المصانع والمديرين والتكنولوجيين •
ويلاحظ أن مثل هذه المنافسات لا يمكن البتة تسويتها تسوية دائمة وان

أمكن الحد من شدة الصراع الناشئ بينها ، بينما تبذل الجهود للكشف عن نواحي الاتفاق والتعاون المحتملة ، ولا تعمل الحكومة على منع الخلافات والمنافسات بل على توفير القواعد والمبادئ لنضال سلمى ، تحكمه شروط لمراعاة العدل والانصاف كما يحدث فى المباريات والألعاب والرياضة ، على أن مدى ما يمكن احرازه على هذا النحو من العدل والقسطاس شئ قابل للتغير والأخذ والرد ، وفى أحسن الأحوال ، تستمر منافسة الأفراد والجماعات داخل المجتمع بأكمله دون عنف مفرط . فلم تعد هذه منافسة بين طبقتين منقسمتين انقساماً حاداً ، كطبقة رأس المال وطبقة العمال ، أو المستغلين والمستغلين ، بل أصبحت منافسة بين جماعات كثيرة متداخلة لها جميعاً بعض مصالح مشتركة . وقد يتسنى الفرد الى عدة جماعات مختلفة منها فيما يتعلق بمصالح مختلفة .

وكثير من المصالح المتنافسة تستخدم بعض الفنون سلاحاً وبخاصة فى الاعلان والدعاية . بل ان الفنون نفسها تنزع الى أن تتنظم جماعات مهنية وتجارية وايدىولوجية تركزى هذا أو ذاك من أنواع الفنون وتدعو الى الاتفاق عليه .

ويلاحظ أن النجاح فى هذا النظام التنافسى يلقى فى الغالب جزاءً وفاقاً فى صورة خيرات مادية وهبة واحترام للمرء وأسرته ، أما الفشل فيمكن أن يكون مصدر خزي لا يطاق ، وفى بعض الأحيان ربما يدفع المرء الى الانتحار ، وغالباً ما يكون النجاح من نصيب المستل لقواعد وعادات مقررّة ، أو من يهيمن على شئ جديد يقبل الناس عليه ، وتتضارب الآراء فى معايير النجاح ، كما أن كثيراً من التقاد يرتابون فيها بوصفها باطلّة جوفاء ومادية ، وهذه تهمة تنطوى على المبالغة فى كثير من الأحوال ، ولكن النزوع الى الاتجاهات المتطرفة يصير على البقاء ، والمنافسة تجعل كثيراً من الشباب قلقين ومرهقين بالعمل ، وينهار كثير من المديرين وكبار الموظفين تحت عبء ذلك الجهد ، والواقع أن هذه الضروب من القلق وخيبة الأمل

جنباً الى جنب مع ما هنالك من منافسات بين الجماعات ، هي من الموضوعات المحيية للناس فى الفن المعاصر .

والديمقراطية الليبرالية (المتحررة) تعد الى حد كبير نظاما اقتصاديا يوجهه المستهلك . وتعتمد فيه القوانين المنظمة لانفاق المال . فان قدرا كبيرا من الدخل القومى ينفقه الناس انفاقا خاصا ويوزعه الأفراد والمائلات طبقا لمشيئتهم وتتفق أموال الضرائب الى حد كبير فى الحاجات الضرورية العامة . والأفراد - لا موظفو الحكومة - هم الذين يمينون نصيب الانتاج القومى المخصص لأنشاء تعد من الترف كأدوات الزينة والتجميل والتبغ والمشروبات واللبان والفنون . بل انه حتى رغبات صغار الأطفال يتم تزويدها بما يلزمها عن طريق الاعلان عن ألوان أطعمة الاقطار ، وأنواع اللعب والملابس ، وتراعى الاستجابة لأذواق الأطفال فى الحكايات المصورة ، وذلك فى المسلسلات المصورة التى تظهر فى الصحف وكتب الهزليات .

ويتجه العيش فى دولة ديمقراطية رأسمالية عصرية الى أن يسبغ على معظم أعضائها اتجاهات مشتركة معينة : وذلك مثل اعتبار الثروة الفردية والوضع الاجتماعى شيئا متحركا ومتغيرا لا شيئا وراثيا بحكم السماء ، وهو ينزع الى التركيز على أهمية المال والنجاح - وذلك مثلا فى الأعمال أو السياسة أو الألعاب الرياضية أو الفن الشعبى - بوصفها هدفا ومعبارا للحياة الطيبة . وينزع أيضا الى الاعجاب بالمصاميين أولئك الذين يرتفعون بسجوداتهم الخاصة دون أن يتلقوا مساعدة من أحد .

ويريم على الحضارة المصرية طابع سرعة الحركة الاجتماعية ، وهو ينزع الى اضماف روح ولاء الفرد لأقربائه أو لأية مدينة معينة ، أو اقليم أو مهده أو مجموعة من الأصدقاء ، والى التقليل من اهتمامه الدائم بهم . وهو طابع يسبب سهولة زائفة نوعا ما واتساعا وتقلبا فى التكيف الاجتماعى وتكثر حوادث الطلاق والمخادنة المعارضة القصيرة الأمد . ثم ان ما تصف

به البيئة من سرعة مفرطة في الحركة ، يشجع على حدوث تغيرات عديدة في البرامج التعليمية لأى طالب من الطلبة ، كما يؤثر فى نوع عمله فيما بعد ، فضلا عن أثره المباشر فى اهتماماته الثقافية بما فى ذلك اهتماماته بالفنون . ويحدث أثناء أزمان الرخاء ، أن يرى الشباب أفرادا يرقون درجات الثراء مع قسط قليل من الجهد أو التعليم ، فيسألون أنفسهم أفى الكد ما يستحق العناء ؟ وينتشر بين الطبقات العليا ميل دائم الى كل جديد ولهفة الى مسامرة أحدث « موضة » فى الفنون والأفكار . ومن ثم ليس لأى نظام مرعى ولا أى سلطان فردى احترام دائم . ويختلف الخبراء بوجه خاص حول أهداف الفن وقيمه . وسرعان ما يحل محل المسنين منهم من يصغرونهم وهؤلاء شأن سابقهم لا يعبرون طويلا ، الأمر الذى يحتل أن يجعل الرجل العادى أحيانا يحار أمام المشكلة كلها وينفر منها بل لا يكثر بها . وتدب الى روح الطليعيين نزعة « نسبية » قلقه ، غير ثابتة ، متطرفة . وينكر الناس جميع القيم العامة الدائمة وتندو المديمية العقيمة هى الموضة الجديدة . على أنه حتى هذا الوضع نفسه يكون مؤقتا ، فما أن ينتشر اعتقاد واتجاه معين من الصفوة الممتازة الى الجمهوية الغفيرة حتى تبذه الصفوة وتجه نحو شىء مختلف تماما .

ولما كان من خصائص الديمقراطية أن تكون متقلبة وقابلة للتغير فإن مذهبية أيديولوجية واحدة لن تسودها سيادة تامة . ويتوقف الشىء الكثير على وضع المرء الفردى والمائلى فيها : وهل هو فقير أم غنى ، ومن طبقة الرؤساء أو المروسين وهل المرء مساوم قوى أو ضعيف فى أسواق الحياة والزواج ، ويتوقف الشىء الكثير أيضا على المرحلة التاريخية واللحظة التاريخية . فإن ديمقراطية رأسمالية قد تكون قوية ونامية فى بعض الأوقات كما حدث فى إيطاليا إبان عصر النهضة ، وتكون عرضة للانشقاقات الداخلية والأحزاب المتصدعة شأن فرنسا فى القرن العشرين ، أو ثابتة وطيدة الأركان فعل الدول الاسكندنافية بل إن أرغدها حالا وأقواها منه ، شأن الولايات المتحدة ، يمكن أن تلاقى تأرجحات هائلة بين التناؤل

والتشاؤم ، بين « الحلم الأمريكي » والمدمية القائمة وبخاصة بين أفراد الشباب المستيرين ، وحتى تركيز الاهتمام على الثروة والنجاح يتعرض لتقلبات عنيفة ، وهو تركيز ينفى بعض ذوى الحساسية المرحفة الى رفضهما جميعا ، رفضا قد يبلغ مدى بعيدا فى عدم واقعيته ، وينتهى بغيرهم الى الظن بأن فى الامكان تصحيح جميع ما فى العالم من شرور باغداق النقود جزافا للمحرومين ، وذلك لأن كلمة الفقراء تعد كلمة مهينة ، وفى الوقت نفسه فإن كثيرا من الأفراد والجماعات يعيشون حياتهم ، ويقومون بأداء أعمالهم بطريقة ثابتة مترنة وغير درامية (غير مثيرة) متجاهلين التارجحات الهائلة فى الحساسية السيكولوجية البالغة حولهم •

ان نمو الدول الديمقراطية المصرية الصناعية الحضرية ، صحبه الى حد كبير اضمحلال فى سلطة الكنيسة ، وكذا فى نفوذ الارستقراطيات القديمة الوراثية المالكة للأراضي • على أن الانتساب لطبقة عليا وراثية والمضوية فى أسرة بارزة طويلة العهد بالتراء لا يزال يحمل لصاحبه شيئا من رفعة المكانة • ولكن تلك حال أخذ يرجع عليها بدرجة متزايدة من يحرزون الرتب والمال والشهرة بجدهم فى أى حقل معترف به ، بما فى ذلك الفنون الشائنة ، ويتزايد على نحو مطرد الفصل بين الدولة والكنيسة ، وذلك رغم أن الكنائس تتلقى كثيرا من الاعفاءات الضريبية • ولم يعد هناك دفاع جدى عن المبادئ القديمة الخاصة بالحق الالهى والموافقة المقدسة على التشكيل الهرمى للطبقات ، وأصبح من المسلم به نظريا - وان لقي فى الأغلب مقاومة من حيث التطبيق العملى - حق الأفراد والأقليات فى تحسين أحوالهم والارتفاع فى السلم الاجتماعى الاقتصادى •

وصحب انتشار الديمقراطية انتشار وجهة النظر العالمية العلمانية الطبيعية (Naturalistic) وتنطوى وجهة النظر هذه وما لها من تعبيرات فى مجال الفن - شأن ما سبقها من وجهات نظر وتعبيرات - على اسقاط لما لدى المرء من صور سياسية واجتماعية ، حاضرة على مفهومه عن الكون •

فان صورة «اله» كحاكم مطلق أبدى للعالم ربما اتجهت الى الارتداد الى خلفية الفكر والعمل الاجتماعى ، بينما هى لا تزال شيئا قوى النفوذ بين الجماعات والأفراد المحافظين ، وربما حلت محلها جزئيا الصورة العلمية والديمقراطية التى تصور العالم كمن يدير شئون نفسه بنفسه وينظم نفسه ذاتيا ويتطور بقوانين طبيعية . ومن ثم فهو لا يحتاج الى أى توجيه شخصى خارق (فوق البشرى) . ويتجه التعليم اتجاها متزايدا نحو العلمانية وعدم التحيز المذهبى ، كما تشرف عليه السلطات العامة . والواقع أنه ليس هناك رفض واع صريح للمعتقدات القديمة ، كما أن هذه قلما تناقش خارج دوائر أهل الفكر . وتزرع تلك المعتقدات الى أن تبقى حية بوصفها تقاليد موقرة ، على حين تحدد المعتقدات الحديثة على نحو مطرد طريقة العمل . ويمتق بعض الفلاسفة مذهباً طبعياً قاطعاً وصريحاً ، على حين يواصل البعض شكلاً مختلفاً من تعاليم « هيجل » المثالية ، ويقترح البعض أشكالاً جديدة للمذهب الحيوى Vitalism والمذهب الثنائى Dualism وبعضهم يتجنبون القضايا جميعاً بغير التمكن من تحليل أشكال الفكر والتعبير اللفظى . وتحفظ الكنائس بدرجة ضخمة من الهوية بوصفها حارسة على القيم الروحية . حيث تعتبر هذه القيم الروحية مماثلة الى حد كبير للقيم الدينية والخلقية ، كنقيض لقيم العلم والأشياء المادية : تلك القيم التى يفترض فيها أنها أدنى وأقل . وتظل الكنائس قائمة بوصفها مركزاً نشيطاً لاختلاط أفراد المجتمع وللاحتفالات التى تقام فى المناسبات الهامة فى الحياة .

وتبطلوى الفنون على اتجاهات ترتبط بذلك ارتباطاً له دلالاته ، فهناك أولاً نزعة الى تدعيم الطابع العلمانى من ناحية مادة موضوعه ومن يتولونه بالرعاية . فهناك تناقض مستمر فى الموضوعات الكنسية بالمقارنة الى موضوع الانسان وبنيته الطبيعية المحيطة به فى الأرض وفى الفضاء الخارجى ، وهناك ، ثانياً ، ميل الى بث الطابع الديمقراطى وقد أظهر هذا الميل نفسه فى صورة اهتمام أكبر بالانسان العادى ، ومظهره ونشاطاته وشخصيته

ومشكلاته الاجتماعية ، كتنقيص لتسجيد النبلاء • كما تجلى فى الزيادة الضخمة فى انتاج الفنون الشائعة ، وكل ما هو رخيص الانتاج وانسع الرواج من كتب ومجلات واسطوانات وصور كاريكاتورية فى الصحف وبرامج التلفزيون ، فهى تناسب أذواق الأطفال والمراهقين والبالغين واهتماماتهم على جميع المستويات الاقتصادية والتربوية • ثالثا ، وهو شئ وثيق الارتباط بالديمقراطية ، تبسيط معين فى الفن كتنقيص لتركيز اتفاق الذوق والمهارة والمواد على منتجات تعد للصفوة الممتازة • أما رعاية الفنون فقد أزيلت منها المركزية وأسبغ عليها الطابع التجارى الى حد ما ، كما أنها وجهت جزئيا الى أيدي المؤسسات المشتركة (corporate)

ويتردد أعضاء الهيئات التشريعية المنتخبون فى اتفاق مبالغ كبيرة من المال على مشروعات الفن العامة ، وبخاصة تلك التى يدور حول طبيعتها خلاف وجدل ، وذلك بينما يضرب الفقر أطنابه • وهذا من شأنه الحد من الاتفاق العام على الفنون بالمقارنة الى ما تفقه الجهات الخاصة ، أو الاحتفاظ بذلك الاتفاق على مستوى الذوق الشعبى الشائع • ولا شك أن المؤسسات التى تلقى الهبات أكثر حرية نوعا ما فى اجراء التجارب ، أما الأفراد فلهم من هذه الحرية حظ أوفى ويظهر الرأى العام شيئا من الضغط ضد جميع ألوان المظاهر والنققات المسرفة ويمدها « تبديدا منافيا للذوق السليم » • ويذهب نصيب كبير مما تفقه الديمقراطيات على الفنون الى فن شعبى رخيص نمسيا ، منتج بالجملة والى مستنسخات من الصور الكلاسيكية • ولا يزال يوجد فى بعض الديمقراطيات غير المستكملة ، ذات الشكل الجمهورى والرأسمالى قدر ضخم من عدم التكافؤ فى الثراء وتركيز كبير لفنون الترف فى أيدي قلة من الناس • على أن هذا الموقف محفوف بالمخاطر فى ظل الظروف المصرية •

ونمة نزع رابعة فى الفن فى الدول الديمقراطية المصرية : ألا وهى الزيادة المستمرة فى معالجة الفن معالجة علمية وتكنولوجية من ناحية

اتجاه وطرائق تربيته وتاريخه ونظرياته • ومما ساعد على ذلك تطور العلوم المرتبطة بالفن وتراكم أمثلة من ثقافات وعصور شتى • خامسا : وقد صحب هذا التقاء معجل بين أساليب الفن بوصفها أجزاء من الحضارة العالمية ، بما في ذلك إبتعات الأساليب البدائية واستيراد أخرى أجنبية دخيلة • فامتدت دائرة الذوق وأصبح عالميا ، ولم يعد أحد يفترض أن هناك أسلوبا أو تقليدا واحدا بمفرده يعد هو الأفضل ، كما أن الفنان يحس بحريته المطلقة في أن يجرب أى أسلوب • ويتزحج الجمهور العام الى تفضيل قدر مقبول من الواقعية والأوهام المحققة للرغبات في الفن التمثيلي • أما الصفوة الممتازة المفكرة فتطالب بالمزيد من الواقعية القاطعة كما تطالب أيضا بأساليب لا واقعية تؤكد الاهتمام بالتصميم أو التعبير • سادسا : جنح الفنانون الى التوسع في اجراء التجارب حول الطرز المتخصصة للشكل والأسلوب بجميع أنواع الفنون مع ادخال بعض هذه العناصر الدخيلة في أغلب الأحوال • وقد أدت بهم هذه العناصر الى أساليب غالبا ما تكون غير مفهومة لدى الجمهور العام • ونتيجة لهذا انفتحت ثغرة بين الفنانين الطليعيين وجمهورهم من ناحية وبين الفن الشعبي المطبوع بالطابع التجارى بالنسبة لنوى الأذواق المحافظة من ناحية أخرى • وبعض هذه النزعات مؤقتة ومقصورة على أقطار بعينها • على أن عملية التبسيط قد تجلب بعضى الوقت أساسا أعرض تنشأ عليه صفوة ممتازة جديدة • وهذا أمر واضح يتجلى في اتساع انتشار الأقبال على تذوق الأعمال الكلاسيكية الجديدة بكل من الموسيقى والأدب والفنون المرئية ، كما يتجلى من الزيادة المضطردة في عدد الأفراد الذين يتخذون الفن مهنة لهم ، ومع زيادة الثروة الفائضة في أيدي الهيئات العامة والمؤسسات ، سوف يزيد الانفاق بسخاء أكثر على الفن لفائدة الجمهور ومتعة ، وليس من الضروري أن يحول وجود الكثير من الفن الشعبي في مستوى ساذج دون قيام فن الصفوة الممتازة ، كما أنه يوفر في بعض الأحيان السبيل الى الارتقاء ، وبناء على هذا قد تتناقص الى حد كبير

الثغرات الواسعة الموجودة الآن في الأذواق بين الجماعات المختلفة والدولة الديمقراطية . وعندما تقبل نخبة ممتازة اجتماعيا وفكريا أسلوبا عسيرا جديدا للفن ، ينزع كثير غيرهم الى قبوله على أمل تعلم كيفية تذوقه أو الحصول على المكانة الرموقة بفضل الارتباط به . وهذا هو ما يحدث حاليا للتصوير والنحت عند مدرسة « ما بعد التأثيرية » (Post impressionist) و « التعبيرية التجريدية » (abstract expressionist) ، وقد يؤدي المزيد من الانتشار والألفة الى فهم أوسع وتسامح أكبر نحو الفن التجريبي ، وقد ينخفض أيضا عن نشأة أساليب متوسطة ، أساليب التقيضين المتطرفين: المحافظة والراديكالية . ومن علامات ذلك ما يتجلى في الاستخدام الحالى للمصطلحات المصرية في الاعلانات شبه الشعبية وصور المجلات . ولا يخفى أن بعض أنواع الفن تروق ذوق الصفوة المتأثرة والعامية كليهما . مثل أفلام والت ديزنى وموسيقى « الجاز التقدمية » .

ويتوقف الكم والكيف لانتاج الفن في ديمقراطية تحررية على عوامل كثيرة ، بالإضافة الى النظام الاجتماعى والسياسى فى حد ذاته . فهما يتوقفان من ناحية على ثراء البلد ورخائه . ويتوقفان من ناحية أخرى على ما ورثه من التقاليد الثقافية والأذواق الفنية وهذه قد تنقل عن حقبة أبكر لها نظام اجتماعى مختلف تماما . خذ مثلا ، روسيا الشيوعية . . . فانها تحتفظ الى حد ما بموسيقى روسيا القيصرية ورقصاتها وفن عمارتها ، ويعلم القراء أن فرنسا وإيطاليا الجمهوريتين والملكيات الدستورية ببريطانيا النملى وهولندا والأقطار الاسكندنافية كلها تراث ، وتبنى الى حد ما على فنون وأذواق المهود السابقة التى هى أكثر أرستقراطية . والولايات المتحدة الأمريكية تراث كثيرا من التقاليد الفنية من أوروبا وغيرها كما أن لديها الآن الثروة التى تهيم لها البناء فوقها . ولكن تقاليدنا القديمة أيام زحفها نحو الحدود لم تكن موانسة لتشجيع معظم الفنون . فلم يكن موظفوها ولا دافعوا الضرائب فيها قد بلغوا آنذاك نفس مستوى التعليم الذى بلغه نظراؤهم فى فرنسا ، وبالتالي لم يدركوا قيمة الانفاق على الفن بوصفه

رصيدا قويا من وجهتى النظر الاقتصادية والثقافية . ولكن حدث فى السنوات الأخيرة أن اندفع الناس فى سرعة مذهلة نحو استيراد الفن من سائر العالم ، وجمعه وأدائه وتعليمه ومحاكاته بل التفوق عليه اذا أمكن ذلك وأخذ المفهوم المقدس للتقدم والتجاح فى الاتساع ليشمل مجال الفن - ومع هذا فإن سمات الديمقراطية الرأسمالية لا تزال راسخة باقية فى التأكيد على القيمة الشرائية لأعمال الفن والمبالغ التى تدفع للفنانين المشهورين ، كما تتجلى أيضا فى المبالغ التى تدفع فى الاعلانات وغير ذلك من الفن التجارى والصناعى .

وتحاول الدولة الديمقراطية الأصلية أن تكون مجتمعا حرا مفتوحا الى أقصى حد مستطاع ، وتحفظ مع هذا بوجودها ونظمها الأساسية المربعة ومعاييرها الخلقية . على أنها تعتمد ابان الأزمات الجائحة ، والمخاطر التى تتعرض لها من الداخل أو الخارج ، الى تقييد الحريات الفردية وحقوق الأقليات من بعض النواحي . ولكنها لا تلبث أن تغيرها بأسرع ما يمكن فور زوال تلك الظروف ، على أن الواقع أنه يحدث الآن الى حد أقل قليلا أن تلك الحقوق ، بما فيها من حق حرية التعبير والنشر والأداء العلنى فى الفنون ، تخضع للتحديد فى الأوقات العادية بطرائق يعتبرها الجمهور ضرورية . وتشمل هذه الطرائق القوانين التى تمنع لمنع السب البذىء والظلم والتحريرى على الشعب والدعوة الى قلب نظام الحكم بالعنف ، كما تتضمن فرض الرقابة أو المنع التام على الأعمال الفنية التى تمتد باللغة الفحش . على أن المعايير تتغير فى هذا الصدد كما أصبحت أقل صرامة فى السنوات الأخيرة . اذ تتاح جميع أنواع الفنون للطلبة الناضجين لكى يقوموا فيها بعمليات الدراسة والبحث . ولا تزال بعض الأفلام قاصرة على البالغين فقط . على أن هذه القيود يترك البت فيها فى الأغلب لسلطات الولاية أو للسلطات المحلية . والنظام الاجتماعى الذى يشدد التأكيد على الحرية - لا الوحدة والنظام - يغلب عليه الميل الى الافلال شيئا فشيئا من نواحي الاجبار والتقييد فى الحقل الثقافى . والشغل الشاغل للنظام العام

انما هو بصفة رئيسية الاهتمام بوقاية الحياة والصحة والممتلكات وتنفيذ حد أدنى من التعليم الأساسى . ومع هذا فإن رأى العام يبدل ضغوطا قوية تهدف الى جمع التمثل فى نطاق فكرى واحد أى الى سيادة الانسجام . فهناك ضغط على الصناعات التى تقوم بإنتاج وتوزيع الفن على الجمهور العام كالسينما والتلفزيون ، حتى تطور معاييرها وتكون رقية على نفسها . وللجمعيات الكنسية نفوذ ضخم فى دعم أركان فضائل الأخلاق التقليدية . وذلك بينما التجار المهتمون بالاعلانات والعاملون بالأسواق كثيرا ما يرون أن مصلحتهم وأرباحهم تحتم عليهم الانسجام مع الاتجاه العام وإن لم يجبرهم أحد على ذلك . وربما حدثت حالات استثنائية بارزة ، ولكنها تثير جدلا حامى الوطنى .

ويبدو أنه ليس هناك سبب قاهر يدعو ديمقراطية لبرالية - إن كانت مزدهرة آمنة ملئة بالقيم الانسانية للحياة - أن تقصر دون انتاج الفنانين الخلائق المتنازعين وتطوير روح التدقيق لأعمالهم . غير أن الفن ينبغى له أن يدخل مضمار المنافسة التماسا لوضع رفيع بين كثير غيره من المتع والقيم ، سواء منها ما كان فكريا أو غير فكرى . وفى امكان الهيئات القوية والفنية مساعدة الفن فى خوضه غمار المنافسة ، وأعنى بتلك الهيئات : مؤسسات الوقفيات والجامعات والمكتبات ومتاحف الفن ، والمسارح والفرق الموسيقية - وما مائلها - التى أخذت تظهر فى هذه الأيام، وفى اعتقادى أنه من حيث الكم والكيف ، تستطيع الديمقراطيات أن تأمل فى أن تنافس المنجزات الفنية التى بلغتها النظم الاستبدادية والاقطاعية ، بل أن تتفوق عليها . وإن كنت أشك فى أنها مستطاعة احراز تماسك مماثل ومعاادل فى الأسلوب القومى أو اصرار معاادل فى تطوير الفنون على امتداد خط واحد مستمر . ذلك أن روح الديمقراطية أكر مواهمة للتسويق والتجديد ، وللتعبير الحر التجريبي لكثير من الطرائق المختلفة لتناول موضوع ما ، منها الى الكمال القسرى لطريقة واحدة لتناول الموضوع . وهذا القول يصدق حتى على الديمقراطيات الصغيرة شديدة التجانس

بشمال أوروبا كما أنه يصدق أكثر كثيرا على الدول الديمقراطية الكبرى المتنوعة العناصر . فعندئذ سوف يكون التمايز لا التكمال ، هو على الأرجح نقطة الاهتمام الميزة لهم في الفن ، وذلك ما لم (أو حتى) تنزع الديمقراطيات بصورة أقوى الى التكمال في الميادين الاجتماعية والسياسية وغيزها من ميادين الثقافة .

ومهما يكن من أمر ، فغالبا ما يتخذ التمايز الثقافي في الدولة الديمقراطية شكل تغيرات سريعة متقلبة في النمط السائد (الموضة) في الشعب كله لا شكل تنوع فردي في الذوق والتعبير الخلاق في أية فترة ما . والتمايز بهذا الوصف ، يستقيم مع قدر كبير من التناسق خلال كل فترة متعاقبة من الفترات . وهذا يصدق بوجه خاص بين الأسر التواقفة لأن تكون عصرية في مناصرتها ورعايتها لأحدث الأساليب . على أنه حتى فنانون الطلبة في الديمقراطيات يظهرون أحيانا ميلا جماعيا الى اتباع الراديكاليين من قادة أحدث الأساليب تحت انطباع خاطئ بأنهم قوم فرديون . (Individualistic)

وفي نفس الحين ، ينتشر عن طريق الفنون اتجاه نحو التنظيم الواسع النطاق المالى والتجارى والصناعى . وهو اتجاه يتطلب جماهير ضخمة من الناس من مستويات اقتصادية وتربوية متفاوتة ، وينتشر هذا الاتجاه من وسائل الاعلام كالراديو والتلفزيون والفيلم السينمائى ومن الاسكان الشعبى العام وتخطيط المدن ومكاتب الحفلات الموسيقية (الكونشرتو) ونشر الكتب والمجلات واستنساخ اللوحات . على أن التنظيم الواسع النطاق على مستويات الملكية والإدارة واتحادات العمال كبرا ما يجنح الى زيادة تكاليف الانتاج والأداء . وعندئذ يصبح من العسير كثيرا على الفنان الفرد أن يتدع جديدا أو يعمل شيئا على سبيل التجربة لجمهور صغير ، وربما صح أن فنانين يعملون فى خدمة هيئات ضخمة ويروقون لذوق جماهير غفيرة يتلقون أجورا سخية ، على حين أن ملحن احدى السفونيات أو

مؤلف أحد كتب الشعر ، ربما اضطر أن يدفع جميع نفقات نشر عمله
بغير كبير أمل في عائد يمود عليه مالم يصح شهيرا . وفي الوقت نفسه وعلى
النقيض من النزعة نحو التقنين تحاول بعض المؤسسات التي تتلقى الهبات
أن تمول الصغير المجهول ، والرائد المنزول في محراب الفنون . وهكذا
لا تنفك تيارات الضفوف والضفوف المضادة في أى نظام ديمقراطى تنتقل
وتعيد ترتيب صفوفها بلا انقطاع .

١٠ - الديكتاتوريات الحديثة : الفاشية والشيوعية

فى الزمان الماضى ، كانت الديكتاتوريات عادة فترات فاصلة يتولى فيها
رجل واحد الحكم بين نظامى حكم أثبت وأرسخ . وقد ظهرت
الديكتاتوريات بعد انهيار الملكيات ، التي لانت قناتها وأصبحت عاجزة عن
تحقيق مطالبها فى السلطة ، وذلك كما حدث فى قيام كرومويل وتابوليون .
وظهرت الديكتاتوريات أيضا بعد انهيار الجمهوريات ، التي شلتها الخلافات ،
شأن أثينا قبل عهد فيليب المقدونى وروما قبل يوليوس قيصر . وكثيرا
ما سبقت الديكتاتوريات حكومات أوليجركية لا يلبث رجل فيها حتى
يغتصب السلطان من فم الآخرين . وربما يحدث فى بعض الأحيان أن
تقربها عودة الى الملكية الوراثية : اما أن تكون ملكية الديكتاتور باعتباره
مؤسسا لأسرة مالكة جديدة أو ملكية ترجع فيها الى العرش الأسرة المالكة
الشرعية السابقة ، وكثيرا ما يتم اعلان الديكتاتوريات ، على أنها وسيلة
مؤقتة لاسترداد النظام ، وربما قصد منها ذلك . غير أن من السير على
من يرقون معارج السلطة العليا عن طريق العنف - وبذلك يخلقون
المديد الجلم من الأعداء - أن يتخلوا عنها قاننين راضين أو مطمئنين آمنين ،
مثل الواحد منهم مثل من يقبض على أسد من ذيله . ثم ان ممارسة السلطة
المطلقة تشكل عادة فى النفس ، وقد يستمتع بها المرء بشكل لا يتسع له
التخلى عنها بغير كفاح .

وتشارك ديكتاتوريات القرن العشرين مع الدكتاتوريات القديمة في نواح كثيرة بما في ذلك ما يملئه زعمساؤها من أنها اجراء مؤقت وأنها خطوات نحو شكل أفضل من الحكم المستقر ، الذي يتولى فيه الشعب ، أو خير عناصر الشعب ، الحكم في هدوء وسلام وبموافقة الشعب كله . ووصل كثير من الدكتاتوريين الى السلطة على أنقاض ملكيات ولت ، كما حدث في ألمانيا والروسيا أو على أنقاض جمهوريات ضعيفة ، درجت كما حدث في الصين . ومنها مايشكل نكوصات جزئية عن الحكم النيابي الى الحكم العسكري الامبراطوري المستبد . وهي تختلف عن الصف الثاني في تجنبها أو تأجيلها العودة الى الملكية الوراثية وفي الاحتفاظ ببعض مظاهر الحكم النيابي . ويعتمد حكم الدكتاتور أو حكم مجلس القيادة الدكتاتوري ، اعتمادا محفوظا بالمخاطر على الهمنة على أوليجركية أكبر قليلا ، تتألف من القادة العسكريين ورؤساء الأحزاب الذين غالبا مايقيمون سرا بعضهم ببعض . ويرتكز الحكم الفاشي ، من الناحية النظرية على الأقل على طبقة الملاك والمديرين المناهضة لسيطرة العمال . أما الحكم الشيوعي ، فيقال عنه انه يستد أولا وقبل كل شيء على عمال المدن والفلاحين . ولكن الواقع الممل أن هناك تشابها كبيرا بين النظامين ، فان كلا منهما يتجه الى تنمية بيروقراطيته الخاصة به مستخدما عناصر تنسب الى طبقات مختلفة سابقة . ولزام على كل منهما أن يكتسب شيئا من تأييد الكتل الجماهيرية ، وكذا المفكرين والمديرين ، وغيرهم من المشتغلين بمقولهم . وقد يخلف دكتاتور شيوعي آخر فاشيا بانقلاب عنيف أو بالمكس ، وقلما يكون التغير أبيض خاليا من سفك الدماء .

وعلى أية حال ، فان الدكتاتور الحديث ، يدرك ضرورة الاسراع فورا في بناء جهاز عسكري معقد وادارة بيروقراطية تحت سيطرته . وربما اتخذ دستورا تحرريا ديمقراطيا ، ولكنه يظل في واقع الأمر دستورا معطلا الى أجل غير مسمى . وفي الحين نفسه تتزع كل من الدولتين : الفاشية والشيوعية أن تكون « مغلقة » ، خلافا للديمقراطيات المفتوحة .

وهي مغلفة نسيا من الداخل ازاء التعبير عن الآراء المعارضة لنظام الحكم وعقيدته ؛ كما أنها مغلفة من الخارج حبال دخول مؤثرات خارجية بل ربما ازاء حرية مواطنيها في السفر . على أن هذه النواحي تخضع لتوعات كثيرة بين أنواع معينة من الأمم ، وعندئذ قد يمد نظام الحكم الى تشديد قبضته أو ارخائها بصورة تناسب والأخطار السائدة التي تهدده من الداخل أو من الخارج . والدكتاتورية الشيوعية - شأن الفاشية - لها عادة نظام حزبي ، قوامه حكومة أقلية مستبدة متراسة الوحدة (totalitarian, monolithic) حزب واحد لا غير ، يحتوى على نخبة من مجموع السكان . وتنشأ الخلافات حول السياسة ولكنها تسوى عادة على مستوى عال بطريق التصويت أو التآمر أو العنف داخل الدائرة الأوليجاركية ، ويسمح بتوجيه انتقد الى صفار الموظفين وذلك فيما يتعلق بتنفيذهم الأهداف المقررة ، وكثيرا ما تتطلع الدكتاتوريات نظريا الى مستقبل مشرق تنم فيه البلاد بالرخاء والسلام ، فتهفو الشيوعية الى قيام دولة فاضلة (يوتوبيا) ، خالية من الطبقات مبرأة من الثورات ولكنها تستمتع بنمو مستمر ، والفاشية والشيوعية كلتاها تكون في بعض الأحيان غامضة حول الزمن والتفاصيل اذ هما أشد انشغالا بالمراحل الأولى ، وتنزع الشيوعية الى تصورهما على أساس دولة الرفاهية المترعة بالمزايا التي تسبقها الحكومة ، وهي تصور المراحل الأولى على أنها عملية تدريجية لصنع البلاد بصيغة اشتراكية (socialization) على نحو مطرد ، بما في ذلك القضاء على آثار المشروعات الخاصة كما هو الشأن في الزراعة .

والدكتاتورية الفاشية شأن أسبانيا تحت حكم فرانكو ، تمسك في الأرجح الأغلب الى استتارة الوازع الديني الكنسي أكثر مما تفعل الدكتاتورية شيوعية حيث يشتهر النظام الشيوعي بسمته الالحادية التقليدية . وكثيرا ما كانت الكنائس متحالفة مع الملكية والرأسمالية كما هي حال فرنسا والروسيا في القرن الثامن عشر ، ومن ثم فإن أية ثورة «بروليتارية» تنزع في البداية الى معارضة هاتين الهيئتين جميعا .

على أن طرازي الديكتاتورية كليهما ، جنباً الى جنب مع الدول الملكية والديمقراطية قد قبلتا في بعض الأحيان المذهب التطوري بوجه عام ، بما في ذلك التطور الاجتماعي والثقافي . على أنهما ينزعان الى تأويله على أساس افتراضاتهما وأهدافهما الخاصة . وقد رافقت نظريات دارون كلا من فلاسفة الفاشية والشيوعية ، بما حوت من فكرة بقاء الأصلح عن طريق الكفاح العائلي المرير . غير أن كلا منهما ، بطبيعة الحال يعتبر أن جماعته وايدولوجيته هما الأصلح . فكل يتطلع الى القضاء على كل منافسه أو الى السيطرة عليهم . والمذهب التطوري ، كما لاحظنا ، لا ينطوي على أى من هذه الطرز أو الايديولوجيات السياسية ، كما أنه ليس مرتبطاً بها أى ارتباط جوهري . فهو مذهب قابل للتكيف بالمثل مع فلسفات سبنسر وديوى الليبرالية الاجتماعية .

وتتزع الدكتاتوريات المضرة الى استخدام العلم وسيلة لدعم نظم حكمها : غير مقتصرة فحسب على العلوم الفيزيائية والتكنولوجيات بل تتجاوزها الى علم النفس وعلم الاجتماع باعتبارها وسائل وأساليب للتأثير على عقول الجماهير داخل الوطن وخارجه . ويستخدم الفن بطريقة منظمة كوسيلة نفسية اجتماعية Psycho-social ، - وذلك في الغالب - لغايات سياسية سمتها الاضطهاد والعدوان . وفي نفس الحين وينفس الطريقة ، يجرى استخدام الايديولوجيات والنظم الدينية والفلسفية وسائل لغايات عملية ، على نحو يتسم في كثير من الأحوال بالحاد ساخر أشد مما كان في الامبراطوريات القديمة . ومن أجل أغراضه ومآربه يعمد الدكتاتور المعاصر الى استخدام أية ايديولوجية تكون أليق للسيطرة على الانجاسات والمواطن العامة بين أفراد شعبه والشعوب الأخرى . والايديولوجية الرسمية في الدول الشيوعية هي التعاليم الماركسية ، أما في الدول الفاشية فقد تكون الايديولوجية الرسمية ظاهرياً مسيحية أو اسلامية . على أن الايديولوجيات الأجنبية تلقى نصيحاً من الدراسة أيضاً من حيث آثارها في تقوية أو اضعاف نظام حكم منافس . والدولة

الاستبدادية المطلقة تعتبر الحرية والفردية والشكلية الأسلوبية (stylistic formalism) ومذهب اللذة المستهتر في الفن في ديمقراطية لبرالية ، ضربا من عوامل بث الضعف في المجتمع . فهي تفضل أن يكون الفن قابلا للفهم وأن يروق الجماهير ، على أن يحمل الرسالة المرغوبة : رسالة الطاعة ومطابقة الجماعة .

ويجنح الدكتاتوريون المعاصرون ، فكل القدماء منهم ، الى استخدام الفنون وسيلة لتدعيم نظمهم عن طريق نشر مبادئهم في عقول الجمهور . فحالما يستقر غبار الثورة يعود الفن من جديد تحت الرعاية ويخضع لنظام صارم ، نعم حدث في الماضي أن ازدهر بعض عظماء الفنانين في ظل ظروف دكتاتورية نوعا ما كما جرى في عصر النهضة بايطاليا . غير أن من السير على الفنان المصري أن ينجح بعد أن تنسم نسيم الحرية وعرف كيف يتنقها ، ويتوقف الشيء الكثير على الفرد نفسه . فان أوغسطس قيصر وآل مديشي ، ونابليون ولينين كانوا رجالا ولوعين بالفن والمعرفة ، وكذلك كان بعض أتباع هتلر المقربين وان لم يد هو وستالين اهتماما يذكر بهذا الجانب من الحياة .

وتتجه الفاشية والشيوعية جميعا الى تشجيع الفن الواقعي نوعا ما ، الذي يسهل على الجماهير فهمه والاستمتاع به ، والذي أدخل عليه من التغيير ما يزكي النظام القائم وأبطاله ويضفي عليهم صفات مثالية ويصور أعداءه في رسوم كاريكاتورية ساخرة . وقد يحدث أحيانا ، كما هو الحال بالروسيا ، أن تتغير السياسة بتغير الأبطال . وتتج كبير من اللوحات في شكل ملصقات كوسيلة لنشر تعاليم الدولة . وربما تغير هذا الوضع اذا (ومتى) تراخت قبضة النظام ككل وتحول الى اللامركزية ، الأمر الذي يسمح بقدر أكبر قليلا من حرية التعبير للفنانين والمفكرين . ومع أن الشيوعية تعد دولية من حيث المبدأ ، فان الدول الشيوعية كثيرا ما شابهت الدول الفاشية في تشجيعها احياء الفنون التقليدية القومية والمحلية .

وهذه الفنون عادة طيبة في جملتها وتعمل على تدعيم الوحدة القومية . وقبل اندلاع الحرب العالمية الثانية ، استكر الزعماء النازيون الألمان ، طراز العمارة الحديث ذا السقف المسطح وربطوا بينه وبين مذهبى المرى والتحرر (الليبرالية) . وأطروا بدلا منه ، الطراز القوطى الألمانى بكل مايرتبط به من ذكريات القومية المحافظة . ولم يفت الروسيا السوفياتية أن تشجع الرقصات المحلية السلافية (ethnic) والأغاني الشعبية (الفولكلورية) وذلك على أسس مقرر . ويلاحظ أن نظم حكم الدكتاتورية ، التى تتبع آراء أفلاطون ، لا تشجع فى المادة الرومانتيكية الحزينة ، المترعة بالحنين ، المتجلية فى موسيقى النجر وغيرها من الفنون الشعبية السابقة على الثورة . وهى تؤثر الموسيقى الناشطة القوية الايجابية البناءة ؛ لأنها تثير الحماس فى القلوب ، سواء الحماس المسكرى أو الحماس للعمل ، وكثيرا ما يتلقى الفن الذى تعده هذه الدكتاتوريات موائما للاتجاهات الصائبة - بما فى ذلك الفن الكلاسيكى الجاد الغابر - مساعدات مالية على نطاق قلما كان له نظير فى الديمقراطيات المتحررة . فتتدفق الأموال فى سخاء على المسارح وقاعات الحفلات الموسيقية (الكونشيرتو) ودور الأوبرا وصالات العرض والمكتبات ومهرجانات الفنون . أما الأساليب والقطع الفنية القديمة الممتازة فيعاد شرحها ، بل تحرر من جديد أحيانا من وجهة نظر المبادئ السياسية والجمالية المعتمدة رسميا .

والدولة المغلفة لا يوجهها المستهلك وانما توجهها الحكومة فى شئون الفن وغيره من السلع الاستهلاكية . فالناس يتلقون ما ترى الحكومة أنه نافع وخير لهم وكثيرا ما يخصص للفن نصيب من الدخل القومى يتناسب وقيمه بوصفه وسيلة لغايات اجتماعية .

أما وقد قيد على هذا النحو التمايز الفردى والمحل فى مضمون الفنون ، فأنها تنزع الى مسايرة الخط الواحد أكثر مما يجرى فى الدول

الديمقراطية . وهناك أيضا نزعة نكوصية تتجه نحو التبسيط في نواح معينة عندما يساعد هذا التبسيط الجماهير على استمتاع أيسر وتذوق أسهل . على أن الأشكال الوظيفية المجردة البسيطة التي أنتجتها بعض أساليب القرن العشرين - وبخاصة في العمارة - ليست على الدوام ممتعة للجماهير ولا قوية التأثير فيها ولا مؤدية الى الاتجاهات المرغوبة . وظهر بعد نشوب الثورة الروسية وبعد اجراء بعض التجارب على أساليب فن العمارة التي ابتدعها فرانك لويد رايت وغيره من المحدثين ، ميل الى احياء الطراز الكلاسيكى الجديد (neo-classicism) والباروكى الجديد (neo-baroque) ، وهما طرازان متقنان تجليا في الأبنية المأمة للمعهد القيصرى . ثم ان الطرز الوظيفية المصرية المتخصصة تستخدم فى بعض الأحيان كذلك . وتعرض الشيء الكثير من أعمال التصوير والنحت المصنوعة على الطراز بعد التأثيرى (post-impressionist) والتعبيرى والتحريرى لاستنكار زعماء النازية والشيوعية ففتوها بأنها شكلية منحلة منحطة ، لا تليق الا لثقافة مندهورة ، واتخذ هؤلاء الموقف نفسه نحو الواقعية والتأولية المريرة الدنيئة ، من ذلك الطراز الذى ساد فى القصص الروسى قبل الثورة وانتشر فى بلاد الغرب الديمقراطى .

وليس من الضرورى أن تكون هذه الاتجاهات والسياسات المحددة نحو الأساليب فى مختلف الفنون ، دائمة لا يتطرق اليها تغير . بينما ترى الدكتاتوريات واقعة أكثر من الديمقراطيات تحت الرقابة وجامدة بما يقع عليها من ضغط ، فأنها قادرة على احداث تغيرات سريعة مفاجئة فى كل حقل بقصد مواجهة أى تغير يطرأ داخليا كان أم خارجيا ، وربما أُنشز هذا بسهولة الى أن من الأنسب حدوث انتقال فى الفن نحو الشكلية أو أى طراز آخر لم يكن قبل ذلك موضع الرضى أو نحو منح الفنان قسما أكبر من الحرية فى النواحي غير السياسية من عمله ، فان مضت الأمة شوطا بعيدا نحو الحرية كفت عن أن تكون دكتاتورية ، فستدئ تكون قد توقفت عن أن تكون دولة فاشية أو شيوعية من الطراز الحالى . على

أن هذه الطرز جميعا عرضة للتغير التطورى ، ولا يمكن لأى منها أن
تجمد الى ما لا نهاية .

١١ - العيوب الثقافية للوحدات السياسية الكبيرة : المركز الموائم للوارث الصغير المستقل

لماذا يعجز التطور الفنى فى أغلب الأحيان عن أن يساير التطور
السياسى والاجتماعى ؟ • ولماذا يبدو فى الأغلب كأننا يبلغ ذروته من
الأصالة والكيف فى مرحلة مبكرة نسبيا من تاريخ شعب من الشعوب ،
وفى وحدات سياسية صغيرة نسبيا مثل أثينا وفلورنسا ؟ ولماذا يحدث كثيرا
أن شعبا من الشعوب يتدع ويحدد - فى مرحلة مبكرة من تاريخه -
كل المسالك الأساسية لتقدمه فى المستقبل ، بحيث تبدو المراحل التالية
وكأنها تابعها حتى النهاية بطريقة تسم الى حد ما بالمحاكاة وانتقاء الأفضل ؟
وترى لماذا يعقب المزيد من التوسع السياسى حتى تتحول الى أمم مقدمة
مركبة ، نقص فى العبقرية الخلاقة ، وظهور أعمال عملاقة براءة مبتذلة
سوقية مثل التى ظهرت فى أواخر أيام الامبراطورية الرومانية ؟

هذه أسئلة محيرة ، كثيرا ما توجه الى مؤرخ الثقافة • وهى توحى
بأن التطور الفنى لا يستطيع أن يسايره ، من حيث القدرة الخلاقة على
الأقل ، التطور الاجتماعى والسياسى ، وأن القدرة الخلاقة - وأعنى بها
العقل الشاعرى كتيقظ للعقلى العلمية والادارية - انما هى بالضرورة
ظاهرة تسم بها الحضارة المبكرة ومحتوم عليها الفناء مع تقدم التطور
فى مسيره • والحق ان كثيرا من فلاسفة المؤرخين المشائين قد أقاموا
أبحاثهم على امتداد هذه الخطوط •

ان الافتراضات المتضمنة فى هذه الأسئلة هى موضع نقاش وجدل •
وهى تنبثق من المذهب القديم المؤلف القائل بالانحلال عن « عصر ذهبى »
وكذا من النزعة الى اضعاف صفات مثالية على العصور القديمة ، فلم تكن أثينا
أو فلورنسا فردوسا للفنانين أو الفلاسفة • بل ان كثيرا من تطورات الفن

الهامة الأصيلة تمت فى عهود الامبراطوريات العظيمة كما هو الشأن فى المبانى العامة والخاصة التى شيدت فى روما فى عهد هادريان • وقد طورت الأمم المصرية العظيمة للموسيقى الاوركستراية والمسرح والسينما والقصة • ويمكن أن ينعم الفن بمزايا أمة كبيرة فى ظل حكومة مستبدة، ولا تقتصر هذه المزايا على الدعم الاقتصادى وأوامر التكليف للقيام بالأعمال الباهظة النفقات ، ولكنها تشمل أيضا المزج العالمى بين الأساليب والثقافات واثارة الاحتكاك مع مختلف العقول • ويمكن أن تزدهر فى دولة كبيرة كل أنواع الفن بما فى ذلك النوع المنمق والمهذب وكذا الدنى •

ومع ذلك فان للصورة وجهها آخر • ذلك أن الدولة الكبرى تلازمها بعض العيوب • فالأمم الضخمة غير المتجانسة مثل الامبراطورية الرومانية والبريطانية - وخاصة عندما تهددها أخطار العصيان من الداخل والعُدوان من الخارج - تحس بالحاجة الى توجيه أكفأ رجالها الى الوظائف الادارية المعقدة : وظائف الادارة العامة والكنسية (الاكليريكية) والحرب والتجارة والتكنولوجيا الهادفة الى المنفعة • وليس ثمة سبيل لمعرفة كم من العباقرة المحتمل ظهورهم فى الفن قد صرفوا عن اتخاذ الفن مجالا لحياتهم الى مجالات أخرى •

ويحدثنا كثير من الفنانين عن كفاح خاضوه فى مستهل حياتهم مع رغبة والديهم فى ارسالهم الى حقول أخرى للعيش ، مثل احتراف القانون أو التجارة • وأغلب الظن أن كثيرين غيرهم قد استسلموا لارادة الوالدين • ويميل علماء النفس فى أيامنا هذه الى الاعتقاد بأن القدرة الفنية ليست فريدة بصورة خالصة وانما هى استعمال خاصى للقدرات التى يمكن استخدامها بطريقة أخرى ، وقد أظهر كثير من عظماء الفنانين قدرة واهتماما فى حقول أخرى أيضا • وعندما تتجه نسبة عالية من أفضل عقول قطر ما الى الفنون كما حدث بكل من أثينا وفلورنسا ، فان ذلك يرجع نوعا ما الى الضغوط والاعراض الاجتماعية المعاصرة • وعندما يحقر

شأن الفن ويبخس جزاؤه المادى ، فقد يتجه كثير من الشباب الذين لم
 يقر قرارهم على شىء الى ناحية أخرى تبشر بخير أوفى ، اما من تلقاء
 أنفسهم أو نتيجة ضغط عائلاتهم عليهم . وان الميل الفطرى الى الفنون قد
 لا يكون من القوة بحيث يؤثر جح الميزان . وفى الأمم ذات التوجيه
 المركزى ، مثل الامبراطوريات القديمة والديكتاتوريات المصرية ، يرسل
 الشبان والشابات الى الأعمال المطلوبة لها ، دون مراعاة لميولهم الشخصية
 وما يفضلونه . ولم تكن الفنون عادة أقرب السبل الى الثراء والرقى
 الاجتماعى . وقد كانت تلقى غالبا - وان لم يكن دائما - احتراماً واحتراماً
 بكل من أثينا وفلورنسا ، من كل من الجهور ومن رجال الدولة من
 أمثال بريكليس ولورنزو دى ميديتشى . وكان هناك اقبال منتظم نوعاً ما
 على الفنون رغم أن نوابها كان محفوفاً بالمخاطر . ولم يكن من الضروري
 فى ثقافة صغيرة ذات اكفاء ذاتى ، أن يدفع تقسيم العمل الى مدى بعيد ،
 ولم يكن هناك افراط فى التخصص فى الفنون . ومن ثم كان فى امكان
 الرجل من هؤلاء أن يجرب يده فى استخدام خامات Media وتقنيات
 مختلفة كما فعل ليوناردو دافنشى . فكان فى امكان من ليسوا بفنانين أن
 يتصلوا بسهولة بعدد من الفنون ، ولو على الأقل فى نطاق الطقوس
 الدينية . ثم ان المهرجانات المدنية بما حوت من ألعاب رياضية ورقصات
 وأغان ومسرحيات وتدريبات عسكرية كانت تجذب اليها الفنان أقوياء
 البنية من أبناء الطبقات العليا . وكانت الدولة الصغيرة فى حاجة فى كثير
 من الأحيان الى أن يقضى الشبان القادرون كل حياتهم فى الخدمة العسكرية
 أو الحكومية . ذلك أن جميع المواطنين الأحرار كان فى امكانهم أخذ
 أدوارهم فيها مع الاستعداد التام لتلبية الدعوة فى أوقات الطوارئ . ومع
 نمو الدولة أصبح جيش المواطنين غير واف بالفرض ، ومن ثم تطور
 جيش دائم من جند محترفين جنبا الى جنب مع بيروقراطية مدنية .

ويلاحظ أن الكثير من انتاج الفن الخلاق لكل من اليونان وروما
 وانجلترا وفرنسا وهولندا وبلجيكا وألمانيا قد تم قبل أن تمضي هذه البلاد

شوطا بعيدا فى طريق بناء الامبراطوريات مع كل ما يقتضيه ذلك من سحب الأكتاف من الرجال ودفهم الى مضمار الادارة العسكرية والتجارية والاستعمارية . ومعروف أن بناء الامبراطوريات على نطاق واسع على يد الأمم الأوربية المصرية بلغ ذروته أثناء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويصف كيلنج المرحلة الأخيرة من هذه العملية فيما سطر من قصص حول البريطانيين بالهند . ثم ان بعض روائع الأدب الذى أنتجته أمريكا الشمالية ظهر قبل أن يتشر جهاز الادارة الأمريكية المعقدة وهو جهاز وضع لمجتمع صناعى . وجدير بالذكر أن الدولة المركزية المتراصة الأطراف عبر القارة تنزع فيها المهن الثقافية الى أن تصبح لا شخصية مجردة من الاحساس الشخصى ، يسيطر عليها الخنوع للبيروقراطية . فيقع الناس فى فخاخ الهيئات الضخمة والمشروعات الجماعية مثل السينما أو التلفزيون مع تقسيم الواجبات ثم اعادة تقسيمها الى أجزاء أصغر وتقل أمامهم فرص صنع انتاج كامل أو تلحين سوناتا أو تأليف مسرحية بسيطة وتقديمها أمام عدد قليل من النصارى الممولين القادرين على التميز . فان نفقات انتاج مسرحية أو فيلم سينمائي بأمريكا فى هذه الأيام جد فادحة تثبط همه كل منتج لا يطمئن الى شدة اقبال الجماهير على عمله . والحياة فى المدن مكتظة بما لا حصر له من ملهيات ووسائل تسلية لا تدع وقتا ولا مجالا للتخيل الهادى . ولا للاجادة فى الصنعة .

ولا ريب فى أن مجرد العيش فى مجتمع صغير بدائي ليس كفيلا بآتاحة فرصة فنية أو فكرية . والعيش هنا بالموازنة بالعيش فى الحواضر الكبرى يفقر الى الموارد والخوافز . فقد لا يتوافر للمرء القدر الضرورى من المهارات والأدوات أو من التقاليد الحضارية العظيمة . وليس من الضرورى أن يقوم الرعاة المستضيئون بنور النجوم والفلاحون الصغار العاملون فى المروج باتاج الأفكار العظيمة ولا كتابة الشعر الممتز .

على أن هناك امكانية ثالثة ، كانت فى بعض الأحيان مشهدة لازدهارات

خلافة عظيمة • وتلك هي الحالة التي تراث فيها دولة صغيرة ذات جهاز إداري بسيط ، الثروة الثقافية المتراكمة لأهم أخرى أقدم منها وأكبر • وهكذا أصبحت أثينا لعصرها الأول أثناء تدفق فيه تدفق البائل في القمع ، قدر كبير من فن وديانة وعلم مصر والشرق الأوسط • وانطبق نفس هذا الأمر الى حد ما على اسرائيل ، على أن اسرائيل احتقرت وبذت كبيرا مما يحيط بها من ثقافات ، وخاصة ثقافة مصر وبابل وروما باعتبارها فاسدة ووثنية • وعزفت عقيدتها المقدسة عن أن تشجع جميع أنواع الفنون التافهة المبذلة • وأدى ما فرضته من حظر على تمثيل المراتب بالصور والنحات الى انصراف الكثير من الخيال الفني الى الأدب الديني • وحدث في بعض أيام حياتها (كهده سليمان مثلا) أن كان لها مشغولات إدارية معقدة وعبارة معقدة ولكن لم يكن لها شيء من ذلك في أوقات أخرى • ومن المعلوم أن البندقية وبادوا Padua وسينا وميلانو في عصر النهضة كانت في بعض الأحيان دول مدن مستقلة • وقد ورثت أيضا متزايدا من الحضارة الكلاسيكية التي اكتشفت من جديد ، فضلا عن الحضارة العبرانية المسيحية ومما بعض تماليم الشرقيين الأدنى والأقصى • وكانت العلاقات الشخصية داخل تلك المدن وثيقة وان شابها الشجار أحيانا • وكان الفنان يعرف نصيره ومولاه كما كان من السهل على الحاكم أن يعرف شخصا أهم الفنون وأكبر الفنانين في مملكته •

وفي عصر إمبراطورية شانج (Shang) الصغيرة نهياً للصين أن ترمى أسس أدبها وأن تبندع كثير من التصميمات الخالدة في البرونز واليشب (Jade) ، كما أقامت أركان إيديولوجيتها الفلسفية ، والأخلاقية ، والاجتماعية والسياسية أثناء حكم أسرة تشو (Chou) وكان كنفوشيوس ولاهوتزه يعلمان الناس قبل عام ٥٠٠ ق.م. وفي عهد أسرة هان (Han) دخلت البوذية البلاد قادمة من الجنوب بكل ما حوت من ثروة من التقاليد الهندية • ومن عهد أسرة واي (Wei) فصاعدا ، أخذت هذه الروافد المتجمعة تغذي وتثير ثقافة الصين وفنها وبخاصة التصوير والنحت والأدب •

وظل احترام العلم والعلماء والذوق الجمالى قائما ايان القرون التالية ،
جنباً الى جنب مع جهاز ادارى مضطرد النمو وذلك الى حد ما عن طريق
نظام لامتحانات كان يتطلب فى موظفى المستقبل بعض الالام بالآداب
الكلاسيكية . ومنذ عهد أسرة تانج (Tang) فصاعداً ، أخذ تيار من الفن
الصينى والتقليد الصينية الهندية يتدفق الى اليابان ، وكانت وقتئذ امبراطورية
صغيرة منعزلة نوعاً ما فى حصى جزرها وأدى الرخاء - الذى نعمت به
بضعة قرون على يد أرستقراطية آمنة وذات ذوق جمالى رفيع - الى ازدهار
الفنون الزخرفية والشعائرية والأدبية مدة حكم الفوجيوارا . أى (الهيايى
Heian) المتأخر . وكان أن أسس أدبها المثل الأساسية للسو الأدبى
والارستقراطية المهذبة أمد عدة قرون تلت ، وفيما عمدا بعض غارات
أوربية موجزة الأمد قليلة العدد ، ظلت اليابان بمعزل عن الحضارة
الأوروبية حتى بلغ القرن التاسع عشر منتصفه .

وكان وضع أية دولة مدينة صغيرة مستقلة بأوروبا مزعزعا الى حد ما
على الدوام ، أجل ان أثينا استطاعت أن تقاوم لمدة قرون امتصاصها داخل
احدى الامبراطوريات ولكنها ما لبثت فى النهاية حتى خسرت صريمة ،
وظلت دول صغيرة فى ايطاليا تثبت بالبقاء حتى القرن التاسع عشر ، وحدث
بمناطق أخرى ، أن كثيراً من المدن المستقلة والممالك الصغيرة بأوروبا اتحدت
رويدا رويدا فى ملكيات عظيمة ، وبديهي أن وضع الدولة الصغيرة
الضعيفة التى تستشعر الخوف الدائم من الغزو لا يمكن أن يؤدى الى العمل
السلمى . اذ أنه ربما اضطر الدولة الى تحمل أعباء عسكرية تثقل كاهلها
أو الاشتراك المستمر فى المؤامرات والتحالفات على منوال ما كان يحدث
فى أزمان ماكيافللى ، وقد يبدو أن من الضرورى لتحقيق أفضل النتائج
وجود شيء من الأمن يدوم بضعة أجيال ، وربما زودها بذلك انعزالها
الجغرافى أو ضعف جيرانها أو اتفاق الدول الكبرى على احترام استقلال
الدول الصغرى ، كما يجرى فى حالة الدولة الحاجزة (Buffer State)

ولا يمكن القول بأن مثل هذه العوامل تعد سببا ضروريا أو كافيا للإبداع والخلق الثقافي ، إذ أنه لا بد من وجود عوامل أخرى قد تكون حاسمة على نحو أشد ، فإن سويسرا والدول الاسكندنافية دول صغيرة آمنة مستقلة ورثت تقاليد حضارية عظيمة ، ولكنها لم تكن من بين تلك الدول صاحبة الفضل الأكبر على الفن العالمي .

ترى هل تستطيع أمة ديمقراطية كبيرة ، معقدة التركيب والنظام أن تكون ميدانا يوائم الخلق الفني علاوة على تذوق فن ابتدع في غيرها ؟ هذا أمر يصعب البت فيه ، وقد يتوقف الى حد ما على التحرر من خوف الحرب والفقر ، وسيكون من الصعب تبسيط الجهاز الإداري وذلك لأن كل أداة مستحدثة توفر عناء العمل وكل زيادة في السلطة والكفاية تؤدي الى المزيد من التوسع الإداري . ويخصص شطر كبير من المكافآت المالية والاحترام في الدولة الديمقراطية الصناعية ، الى أولئك الذين يرضون جمهورا أكبر . على أن الزمن والتطور السلمي قد يجلبان زيادة أخرى فيما يحظى به الفن من مكانة وتأييد ، فضلا عن المزيد من وقت الفراغ والمواد اللازمة للعمل الخلاق المتجهل . وهنا يصبح الوضع أشبه ما يكون بالأبحاث الأساسية في العلوم من حيث أنه يحرر العامل من الحاجة الى سرعة إنجاز شيء قابل للتسويق .

وقد تغير الموقف نوعا ما فيما يتعلق بوراثنة التقاليد الثقافية . ذلك أن ثقافة العالم أجمع تتدفق اليوم في جعبة كل أمة عصرية ، صغرت أو كبرت ، ترغب في تبليها ، ولو نظر الى الموقف على نطاق أكبر ، فإنه يشبه ذلك الذي تدفقت فيه ثقافة البحر المتوسط القديمة الى بلاد اليونان والاسكندرية وروما وبيزنطة . فنحن نرث مجموعة معقدة محيرة من الثروات الثقافية أكبر كثيرا مما يحتمل أن نهضمه ونفسره ونستخدمه ، على أننا نرث كذلك فهما علميا أكبر لطبيعة الفن وتطوره ، بما في ذلك علاقته بالمحيط الاجتماعي ، ولعلنا نستطيع بهذه المعرفة أن نعالج معالجة فعالة مسألة استارة التطور الفني على أفضل الطرق المرغوبة .

١٢ - هل يعبر الفن عن عصره النواحي الاجتماعية والسيكولوجية

ان القول بأن الفن يعبر عن عصره يدل ضمنا على أن أنواع الفن التي تنتج اذ ذاك تسببها أو تؤثر فيها الى حد كبير عوامل وظروف اختص بها ذلك العصر ، كما يدل ضمنا نتيجة لهذا ، على أن هناك انسجاما أساسيا واتساقا بين الفن وغيره من المظاهر الثقافية لذلك الزمان والمكان .

أما فيما يتعلق بأيهما يحدد الآخر فأمر فيه شيء من الخلاف ، غير أن الرأي المعتاد هو أن الفن انما يعبر في شكل واضح موضوعي قابل للتداول ، عن بعض أفكار معينة ومشاعر ورغبات درجت بين الناس حيناً من الدهر ولكن لم يعبر عنها بوضوح . أجل أنه ربما تمت الإشارة إليها بشيء من الغموض ، أو انحطت عليها ضمنا أفعال الناس ، أو لعل رجال العلم والفلاسفة ذكروها تجريدياً أو جزئياً . على أن الأعمال الفنية تستطيع وضعها في شكل رموز محسنة وشخصية ، تجعل الناس أكثر وعياً بأهميتهم البشرية فبفضل تأثيرها تستطيع الجماعة أن تندو على بيئة تامة بما تحاول انجازها ولماذا ، وعلى الملأ بالموضع الذي ظلت تتحرك فيه بغير ادراك لتلك الحقيقة . ولا شك أن هناك قدرا كبيرا من الحقيقة في هذه الفكرة التي أسهم كل من هيجل وكونت وكارل ماركس وتين في صياغتها . والفن يعبر فعلا الى حد ما ، عن « مناخه السيكولوجي » أي « روح العصر » .

ومن ناحية أخرى قد قيل بحق أيضا ان الفن لا يقتصر على مجرد التعبير عن الأفكار والمشاعر التي تطورت بالفعل في مكان آخر . حيث انه يساعد على ابتداعها وتطويرها (١) . فهو قوة خلاقة وليس مجرد لسان ينطق عن عصره . يقول أوسكار وايلد : « ان الحياة تحاكي الفن » ، فأين يستطيع المرء أن يجد « روح العصر » ، بأي معنى تجريبي طبيعي

(١) انظر جورج يوز Wingless Pegasus (بليتيور ١٩٥٠) ص ١٩٢ - ٢١٠ .

لذلك المصطلح ان هو أغفل فن زمانه ؟ والواقع أن ما يراه مؤرخ الفن أنه « روح عصر » إنما هو الى حد كبير ما يجده في فنّه ثم اذا هو يلتفت بعد ذلك الى عوامل أخرى ، مثل فلسفة عصره ويبحث عن تعبيرات مشابهة ولعله عندئذ يتجاهل ما يقوم بينها من تناقضات •

وبناء على ذلك يجوز للمرء أن يقول مع شيء من الصدق ان كل عصر يعبر عن فنّه ، فلأثر متبادل ومتناوب ولكي نستطيع تحليله بصورة اختبارية عملية ، ينبغي لنا تجنب الفرض التقليدي القائل بأن « المصور » إنما هي في الحقيقة أحقاب منفصلة أو مراحل كلية ، تميز احداها عن الأخرى تميزا واضحا ، ولكل منها هويتها المميزة • وهذه التحديدات ، في تاريخ الفنون والثقافة تمد على الدوام شيئا تصفيا الى حد ما ، وعندئذ يصبح في امكان التشكيك أن يحتاجوا بأنه ليس هناك في الحقيقة شيء اسمه «العصر» بالمعنى التقليدي ، على أنه يتبقى بعد ذلك بعض مشاكل حقيقية •

ومن المشاكل ما ذكرناه من تونا ، وهي : هل الفن تحدده عوامل أخرى في زمانه ؟ أو هو في حد ذاته عامل يحدد غيره ؟ وثمة مشكلة أخرى ، هي : أي العوامل الخارجية أقوى أثرا في الفن ؟ • وهناك كما رأينا اجابتان رئيسيتان لهذه المسألة الأخيرة • فالاجابة الأولى التي تحظى بتأييد المثليين والثنائين ، هي أن العوامل النفسانية أو الروحانية هي الأقوى • والاجابة الثانية هي أن العوامل المادية أو الاجتماعية الاقتصادية هي المسيطرة • وعندئذ أن أيا من هاتين الاجابتين ليست بواقفة • والواقع أنه ينبغي أن يمتدح بشكل ما بكلتا مجموعتي العوامل وأن يؤخذ في الاعتبار علاقتهما المتبادلة •

ومهما تكن الشاكلة التي تفسر عليها ذلك القول البسيط ، من أن « الفن يعبر عن عصره » ، فإنه قول لا يحمل في طياته الصدق الكامل ، اذ ان الفن يعبر دائما عن بعض عصره ، وعن شيء يتجاوز عصره ، وعن شيء أقل من عصره • والفن في أي عصر يعبر عن بعض سمات واهتمامات

واتجاهات بشرية عامة حسبما تحتمه السمات الانسانية الأصلية لصانعه
والمتنميين به •

وهو يعبر أيضا عن سمات معينة خاصة بوضعه الثقافي المحلي الوقتي •
وهناك لوحة رسمها ايلجريكو في أواخر أيامه تتم في بعض النواحي عن
خصائص أسبانيا في القرن السابع عشر ، وفي بعض النواحي عن خصائص
بلاد الروم البيزنطية ، كما أنها تتم في نواح أخرى عن خصائص ايلجريكو
نفسه ، ويقينا ان الفن واسطة وتقنية تستطيع عن طريقه الاتجاهات الفردية
والجماعية أن تعبر عن نفسها بطريقة أوضح وأوفى من بعض النواحي منها
عن طريق أية وسائل أخرى ، وهو أيضا الذي يمكن أن ترفع فيه
مشكلات الحياة والاجابات المحتملة عنها - الى مستوى أكثر وعيا وأن تنقل
الى الغير - لا أن يشعر بها فحسب - بطريقة مبهمة عاجزة • ان كل فن
في كل مرحلة من مراحل التاريخ يتأثر أيضا بعوامل ثقافية أخرى وبالصيغ
الخاصة التي اتخذتها تلك العوامل في تلك المرحلة • ويبدو هذا الأثر على
أوضح وجه في أدوات الفن ووسائل أدائه ، أشكال الخط والألوان
والأراغين الأنبوبية وآلات التصوير السينمائي • ويظهر الأثر واضحا أيضا
الى حد ما في مادة موضوع الفن : الاختيار الخاص للأفكار والصور
والأوضاع في زمن معين ، وذلك مثل ما يعتمد المصورون الى وضعه بهيئة
مثالية من صور الملوك ، ومن الأحلام الدينية بالجنة والنار ، أو المشاهد
الواقعية للمصانع والعمال •

وفي العهد الأخير ، تحول اهتمام المؤرخين النظريين ، نوعا ما عن
هذه العلاقات الواضحة الى علاقات أخرى من نوع أقل تمعنا مدركا ،
وكثيرا ما كان ذلك عن غير ادراك من الفنان والجمهور على السواء • وهذه
بوجه خاص هي الطرق التي يتهيا بها لشكل أو نمط تجريدي معين في
أى فن من الفنون أن يرمز الى أفكار واتجاهات أساسية معينة في جماعة
ككل • وقد تكون هذه مكتوبة بفعل المحظورات (التابوهات) التقليدية

كما هو الشأن فى حالة الرموز (الجنية) التى استخدمها من غير وعى
القانونيون البيوريتان ، أو قد تكون رغبات مبهمه بدائية ، فى مرحلة مبكرة
من التطور الثقافى •

وعلى أثر ظهور نظرية فرويد عن عقدة أوديب ونظرية يونج عن
صور الطرز البدائية العتيقة (Archetypal Images) (١) ،
ظهر فىض طام من التفسير التحليلية النفسية للفنون • وهذه تؤكد أهمية
قوى دائمة معينة فعالة فى كل عصر متحضر ، لا السمات المميزة لمصر
خاص بعينه • وتعرض التهذيبات المصرية لا على أنها تقضى على التزوات
الأساسية الحيوانية فى الانسان ، بل على أنها أضفت عليها مظهرا جذابا
خداعا ، ومع ذلك فإن الصور الذهنية الصارخة عن الغريزة الجنسية
والقسوة السادية التى عبرت عنها بعض الفنون البدائية والقديمة ، تبرز
فى تباين واضح مع التهذيبات المطهرة من كل شائبة فى المصور التالية
كالمصر الفيكتوري مثلا ، وكلاهما يناقض ما نشاهده فى الأدب الحالى من
اطلاق واع مصقول للاتجاهات التى كانت مكبوتة من قبل • وهذا وإن
الطرائق المميزة - التى يحاول بها كل عصر وكل ثقافة كبح بعض دوافع
معينة وبخاصة دوافع الجنس والعدوان ، والطرائق المميزة التى يلجأ إليها
كل منهما لفعل ذلك : مثل الوعيد بنار جهنم أو النبذ من المجتمع - إنما هى
طرائق لها أهميتها من الناحية التاريخية بوصفها سمات ثقافية متغيرة يعبر
عنها الفن •

على أن بعض أنواع أخرى من الرمزية الفنية تنطوى على قدر أقل
من الكبت أو الاستهجان • وقد رأينا أننا كيف أن أشكالا طرازية معينة
تعاود الظهور فى فن فترات وشعوب معينة : مثل العمود الضخم ولوح
الحجر السميك بمصر ، « وخط الرشقة والجمال » الذى يراه « هوجارت »

(*) انظر فى ذلك للمترجم كتاب « التربية عن طريق الفن » لهربرت ريد •
(المترجم)

فى الفن الاغريقى المتأخر والرومانى ، والعقد المذهب فى المارة القوطية*
والتدويم الثقيل اللاسيترى فى فن الباروك والتقوس الحفيف الرقيق
الصغير فى فن الروكوكو ، والشكل الانسيابى المذهب الذى تصنع عليه
العربات المصرية . والمنظر الطبيعى ذو الأبعاد الثلاثة انما هو رحلة خيالية
فى فضاء غير محدود ، تعبر بدرجة ما عن نفس الرغبات التى تعبر عنها
الاستكشافات والصواريخ القمرية . وهناك أشياء مماثلة فى الفنون الأخرى
مثل الفوجة (Fugue) فى موسيقى الباروك والمقطع البطولى فى شعر
الروكوكو الانجليزى ، كما يرمز فاوست الى الانسان الغربى المصرى .

وعندئذ ينشأ هذا السؤال : كيف ولماذا يختار عصر معين وجماعة
مينة رمزا مميزا بيمينه ؟ وكيف يعبر الرمز عن الشكل (Configuration)
الثقافى فى طرائق ليس الناس على وعى بها الا بصورة مبهمة فقط ان كان
هناك وعى اطلاقا ، فى أثناء زمانها ؟ وتلقى عن ذلك عددا جما من
الاجابات : منها ما هو منفعى ومنها ما هو تحليلى نفسى ومنها ما هو غير
ذلك . فالسقف ذو الوضع الشديد الانحدار ، والذى له عقد مذهب ،
يساعد على ابعاد الثلج كما يعبر عن آمال دينية مرتقة . والبرج الطويل
الدقيق والعمود والعربة ذات الخطوط الانسيابية ، أمور تماثل قضيب
الذكر ومن ثم فهى تقوية للذات . وما يبدو شيئا عديم الفائدة والوظيفة
فى عصر من العصور مثل الحلقات المنمقة التى تجمع الأثرية فى تناسلها
فى أثاث الروكوكو يعد أقل سوءا متى كان للانسان عدد كبير من الخدم
يجوز له أن يشغل وقتهم بالعمل ، وعندما يكون غرض الفرد هو اظهار
ثرائه وترفه . هذا وان قواعد المنظور المختلفة فى التصوير فى روما
وبيزنطة والصين وعصر النهضة لتعبر جميعا أو تتقابل مع تصورات مماثلة
حول الفضاء يرتيها العلماء فى زمانها . والراجع أن جميع هذه الطرق
الدارجة فى تفسير الظاهرات الفنية تدل على علاقات عليا حقيقية داخل

الثقافة : وهي ليست علاقات تتعلق بالسبب والأثر المباشر بقدر ما هي علاقات استجابة مترامنة لظروف معينة واسعة الانتشار .

وفي أثناء تأملنا لذكرياتنا نتزع الى تجاهل ما عليه كل عصر من تنوع ، فنحن نتصوره لا على أساس ما نجبه من الأعمال الفنية فقط ، بل كذلك على أساس تلك الخلاصات الانتقائية التي زودتنا بها كتب التاريخ المدرسية . وهي خلاصات تميل الى تخليد صور مفرطة التبسيط عن كل عصر وثقافة ، مثل صفاء بلاد اليونان ومثل قسوة روما وفسادها ومثل مادية الغرب ، فاذا زدنا نظرتنا تدقيقا بمساعدة المنهج العلمى فى كتابة التاريخ ، اكتشفنا قدرا أكبر من الصراعات ومن المعتقدات والاتجاهات المتساحرة داخل كل منها . والحق أن الرغبة فى الحرب أو السلام أو الانفعال العاطفى أو الطابع المنطقى ، والتدين أو الألحاد ، والحفاظة أو التحرر الراديكالى ، والوفار أو المجون ، والجد فى العمل أو الكسل ، هى خلال يتوافر قدر منها جميعا فى كل جماعة كبيرة ، ولكنها كلها لا تجد تعبيراً عنها فى الفنون الا فى فن الحضارات الراقية . ولا شك أن بعض النساء فى أقدم القبائل والقرى ، كن يحضن بمولتهن على المزيد من العمل السلمى المجد ورعاية الأطفال ، بيد أن وجهة نظر المرأة أو وجهة نظر الطفل لم تعط فرصة تذكر للتعبير عن نفسها فى الفن الا فى الأزمنة الحديثة ، ويصدق القول نفسه عن جميع الجماعات الخاضعة لغيرها : - الفلاحين والأرقاء وموالى الأرض والعامل اليدوى بالمدن والجندى العادى . فان هؤلاء جميعا ظلوا فى الأغلب يعيشون بنير لسان يفصح عنهم ، أو يمثلهم غرباء ، دخلاء لا يعطون على قضاياهم ويتألون عليهم فى كبر من الأحوال .

وان ما نوردّه ونؤكدّه فى كتبنا من تاريخ الفن ، هو الى حد كبير الفن الرسمى المقبول : فن جماعات مسيطرة فى كل عصر ، من الأغنياء وذوى النفوذ فى الكنيسة والدولة على السواء . فهو فن يعبر عن الاتجاهات

الخلقية والدينية المقبولة في زمانها أو التي أصبحت كذلك فيما بعد . تم يتأوله بعد ذلك كله المؤرخون والقراء بالفحص والنقد طبقاً لأهوائهم . أما الى أى حد تهيأ الازدهار في المصور القديمة لفن شعبي للطبقات الدنيا - كما هو الشأن في الحكايات الساتيرية المنظومة (Fabliaux) والمأثورات الشعبية (الفوكلور) وأغاني الحانات والرقصات الريفية التي انتشرت كلها في المصور الوسطى - فذلك ما لا نستطيع الا أن نضرب فيه بالحدس . والواقع أن الفن الشعبي الأصيل ، فن المتواضعين والأمن ، فن الرجل والمرأة والطفل في الشارع والمزرعة التابع منهم ولهم ، لم يجد تعبيراً قوياً عاماً قبل قيام الديمقراطية الحديثة ، فن نحن أدرجنا هذه الأنواع في مفهومنا لمصر ما ، فان معنى ذلك أن الفن لم يرق بالتعبير عنه حتى الآن تعبيراً وافياً ثم ان الفن الذي تزخر به كتبنا التاريخية ومناحقنا ومكتباتنا يعبر عن كل ما احتواه الماضي ، أو أى عصر غابر ، تعبيراً أقل أيضاً ، وهو لا يفعل ذلك الا بطريقة بالغة الانتقائية ، بالغة التحيز ؛ ربما انطوت أو لم تنطو على خير الأشياء وأشدها تمثيلاً . فما أكبر ما امتدت اليه يد التدمير ، أو الطمس من روائع الفن ، كما حدث من فقدان اللوحات الجدارية الاغريقية ، الأمر الذي لا يمكن معه اعتبار ما تبقى ممثلاً للفن تمثيلاً كاملاً .

وفي الحضارة التي تميز في أى عصر من المصور بقوة ديناميكية دافعة تقوم بعض جماعات بالمطالبة الملحة بالتغيير ، بينما توجد جماعات أخرى قائمة بالوضع القائم . ويصدق هذا على الفن صدقه على غيره من الحقول . والصيحة المطالبة بالتغيير في الغرب المعاصر - فضلاً عن الصراع الناسب بين كثير من الضغوط المتنافسة - صيحة واعية متنوعة بصورة بالغة ظلت طويلاً ، صيحة عامة شاملة ولكن على نطاق أضيق ، وربما مثل الفنانون وأعمالهم الفنية والأساليب والاتجاهات التي يتم التعبير عنها في أى وقت على حدة ، اتجاهها محظفاً أو تقديمياً أو رجعياً من حيث الاتجاه الثقافي العام ، وغالباً ما يحدث أن من يمسدون في التحرريين (الرايديكاليين)

الخطرين في زمانهم ، من أجل أفكارهم ، فضلا عن فهم ، يتلقون التوفير فيما بعد بوصفهم متأخرين ، ويصدق هذا القول عن شلى وبايرون وفاجنر وكوربت ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر ، فبأى معنى اذاً يمكننا أن نقول ان هؤلاء الفنانين «عبروا عن عصرهم» ؟ لقد عبروا عن مشاعر فئة من فئاته فحسب ، فئة مستاءة تقدمية أو رجعية ، وذلك في تقديم لفئاته القائمة أو المحافظة وفي مقومتهم لها .. وربما كنا على حق في اعتبار قادة الثقافة أهم عناصر عصرهم على ضوء التقدم . بيد أن من المحقق أنهم ليسوا عصرهم كله ، ذلك بأن قدرا كبيرا من الوعظ الخلقي والدينى ، جنبا الى جنب مع التعبير عنه فى الفن ، يشكل هجوما عنيفا على ما يريم على الزمان فلا من عادات واتجاهات ، فهل يصح أن نقول ان تنديدات الأنبياء العبرانيين بالوثنية والبقاء أو تشهيرات أفلاطون بفنون الجماهير المنطوية على الانارة الحسية الجسدية كانت تعبر عن عصرهم ؟ أم هل كانت الخطايا والانتماص فى الشهوات الحسية فى حد ذاتهما - وهما شيان اختفى التعبير عنهما فى الفن الشعبى منذ أمد بعيد - أقرب الى العصر بوصفهما من سماته ؟ ومن المعلوم أن كل عصر لا يعبر عن نفسه بأضرب منسوعة من الفنون فحسب ، الممتاز منها والشعبى ، بل انه يعتمد بعد هذا الى نقد ذلك التعبير وتوجيهه وكذا تسييرات المصور السابقة حين يورث اسهاماته لأجيال المستقبل . فان ما ينبذه العصر وما يحتفظ به ويوزعه على السواء انما يعبر عن روحه .

واذا كانت الحضارة تمر فى دور التغير ، بدت بعض الفنون كأنها تعبر عن العصر السابق لا العصر الحالى . فنسميه من ثمة فنا محافظا أو متأخرا أو رجعيا ، فالفن الذى لا يقوم الا بهذه الخطوة - راعى به الفن الأكاديمى المحض - شئ يميل مؤرخو الفنون الى تجاهله . على أنه ربما تمخض رغم ذلك عن تكوص ثقافى ، كما حدث من العودة الى الأسلوب الرسمى بمصر بعد أخناتون . ففى تلك الحالة يعبر الفن أيضا عن عصره . وهناك فن نقدى قطعا من حيث محتواه من الأفكار مثل قصة الرحلة التى

أودعها باكون كتابه « قارة أطلانتس الجديدة » ، ولا يخفى أن قصة « بول وفرجينى » التى وضعها دى سان بير وقصة بيرترز A man's a man for A That تمدان تقديميتين من بعض النواحي ونكوصيتين فى نواح أخرى . وكانت تجارب كارل فليب ايمانويل باخ فى السوناتا خطوات طليعية رائدة من حيث الشكل ، فاما والده « يوهان سباستيان باخ » فبعد تأكيده على تعدد الأصوات Polyphony بطريقة ما ، خطوة الى الوراء متجهة الى عصر الباروك الذى قام باخ بالتعبير عنه على هذا النحو بطريقة أوفى كثيرا مما عبر به الباروك عن نفسه . على أن « يوهان س . باخ » سبق عصره أيضا فى بعض أعماله ، كما يتضح ذلك فى روح الروكوكو التى أضفها على بعض ما أنتجه من « موسيقى الحجرة » وفى الروح الرومانتيكية القوية التى تميزت بها مقطوعاته فى توييمات جولده برج (Goldberg Variation) (٢٥)

ويقدر ما تكون مثل هذه النزعات أولية فى مجالات أخرى أثناء العصر ، يمكن أن يقال ان الفن الطليعى يعبر عنها . ولن يتم قبله ومهاجمته فى حماسة واهتمام ، اذا لم يكن المناخ الجمالى مستعدا له الى حد ما . فكل طراز من طرز الفن يعبر عن اتجاهات تؤلف وحدة كاملة معينة لعصره . منها ما ينمو ويزدهر ومنها ما يضمحل ويضعف . ونظرا لاهتمامنا بالتقدم ، فالتنازع الى انتقاء الانجازات المتقدمة على أنها طرازية Typical وان لم تمثل الا صوتا خفيفا ضعيفا فى زمانها .

وقد بقى قدر كبير من الأسلوب الكلاسيكى فى عمل الأفاض المعترف بهم من قادة المذهب الرومانتيكى : من الهارمونى الممتاز والايقاع الممتع وتركيب السوناتا عند بيتهوفن ، ومن الرسم والتكوين البديع لدى « دى لاكروا » ، ومن قوة العبارة الرائعة والشكل الشعرى عند كينس وشلى وجوته وشلر . ويرون وان كان رومانتيكيا من الطراز الأول من بعض النواحي ، كان أيضا من أذكاء الروكوكو ، وكثيرا ما اتبعت مقطعاته

الشعرية (Couplets) تقاليد بوب ودرایدن • على أن مثل هذه الحالات الاستثنائية تجعل الصورة معقدة ولكنها تضعف التفسير العام • وانه لأمر جوهرى لفهم الحركين الرومانتيكية والكلاسيكية أن نذكر أن كلا منهما لم توجه الى أقصى غاياتها المتطرفة على يد أعظم شراحها ومؤيديها • فلو جرى تطبيق حرفى جزمى لبعض المبادئ الكلاسيكية الحديثة المتقاة لأقصى ذلك بالفنان الى بلوغ درجات متطرفة من الهندسة الرتيبة المملة ؛ أجل لأدى الى التطبيق الميكانيكى الجاف للقواعد الصيقة ولكن فى هذا اغفال لمبادئ ومثل عامة كلاسيكية أخرى لا تقل أهمية ، مثل « لا شيء أكثر مما ينبغي » ، « اعرف نفسك » ، « هدف الفن هو التعليم والابهاج » . وبالتالي حدث فعلا أن أعظم رجال الكلاسيكية الحديثة فى حقبة الباروك والروكوكو : راسين وبوسان ، وهيدن وموزار ، بثوا فى عملهم قدرا محسوسا من الانفعال العاطفى والحرية وعدم الشذوذية : (الخروج على القياس) الى غير ذلك من السمات التى ظلت تلقى تأكيدا أشد على يد الرومانتيكين • ولو أن هؤلاء دفعوا تلك السمات الى أقصاها ، لأدى ذلك الى الارتباك والفوضى ولكانت العاقبة أن الفن الناتج عن ذلك يكون أبعد الأشياء عن التعبير عن تنوع عصره •

وقلما حدث - الا فى حالات المزاج التزوانى أو التجريبي - أن أقطاب الفنانين دفعوا بأية نزعة واحدة أسلوبية لهم الى أقصى غاياتها القصوى ، ذلك أنهم يحسون بالحاجة الى شيء من التوازن عن طريق الطراز المضاد ، بيد أن تحركهم من الوسط اليسارى نوعا ما الى الوسط اليميني نوعا ما أو العكس ، يمكن أن تكون باللغة التعبير والأهمية من الناحية الثقافية • وبينما يعتمد قادة الحركة الى المضى فى حذر مع الاحتفاظ بقدر كبير من الأسلوب السابق غالبا ، فإن أتباعهم - ينزعون الى الغلو والتوغل بعيدا فى طريقهم ، وهكذا كان هويتمان رومانتيكى فى شكل الشعر أكثر من كيتس ، كما كان فاجنر وديبوسى فى العمل الأوركستراالى والايقاع أكثر من بيتهوفن ، وكان مونييه فى تكوين ملمس السطح الجوى

الغائم أكثر من دى لاكرواه ، ولم تجر العادة بأن يسمى هؤلاء الآخرون من الرجال بالروماتيكين ، كما أنهم لم يكونوا كذلك من كثير من الأوجه ، نظرا لأنهم انتقلوا بالفعل الى مصر التالى ، على أنهم من نواح أخرى دفنوا بالروماتيكية شوطا بعيدا نحو أقصى حدودها الممكنة .

١٣ - الخلاصة

قدم هذا الفصل الى قرائه اجابة أكثر تحديدا عن السؤال عما يقرر الظاهرات الفنية بما فى ذلك تغيرات الأسلوب . وحلل أهم العوامل الرئيسية القائمة فى كل زمان ومكان ، مثل الوراثة والبيئة الى قائمة من الأنماط الثانوية . وليس أساس هذا التقسيم هو النوع الخاص من الوراثة أو البيئة وإنما هو الفرق بين العوامل الواسعة الانتشار الدائمة نسبيا (الوراثة منها والبيئة) ، وبين العوامل التى يتميز بها جماعات وأفراد أصغر شأنًا وأقل استقرارا أو تصف بها فترات من حياتهم . فالمعامل الأولى تنزع على الجملة الى انتاج نمائلات متسقة وتواصلات لا تنقطع ، بينما تنزع العوامل الثانية الى انتاج اتجاهات متشعبة وأشكال فريدة .

وفى ثانيا تعقب الأقسام الأخيرة من الفصل للفروض المتعلقة ببعض الترابط القائم بين الأنماط الاجتماعية والأنماط الفنية ، راحت تلك الأقسام تفحص عددا كبيرا من كل منهما . وقد جاءت القائمة فى ترتيب زمنى تقريبي ، ولكنها لم تقترح بوصفها تابعا للمراحل يتسم بالدقة أو تحتمه الضرورة . والواقع أن أنماطا معينة من الفنون والتكنولوجيا والايديولوجيا ، غالبا ما تصحب أنماطا معينة من التنظيم الاجتماعى كالقرية الزراعية ودولة المدينة . ولكن يحدث داخل كل نمط من الأنماط الاجتماعية اختلافات كبيرة فى الفن ، وبخاصة عندما يظل نمط عتيق معدل حيا الى أزمان تالية ، ويرث ثقافة جماعات أكبر . أما من حيث القدرة على الخلق الثقافى فقد تبين أن هناك عيوباً أو قل ظروفًا معوقة معينة مرتبطة

يوحدات سياسية كبيرة • أجل لقد كان الوارث الصغير المستقل الآمن
على حياته يتمتع في الماضي ببعض مزايا مناظرة ولكن الموقف يتغير بسرعة •

والفن يعبر على الدوام عن شيء يتميز به زمانه بوجه عام • وهو
يعبر أيضا عن سمات انسانية عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة • على أنه
في نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره • وفي المصور الفايبر
كانت الجماعات المسيطرة هي وحدها التي استطاعت أن تتناول التعبير الفني
الكامل • أما في الديمقراطية الحديثة فالتعبير أوسع انتشارا • وفي كل
عصر من المصور يكون فن ما رجحيا ويكون آخر تقديميا ؟ فان في كل
عصر من التنوع الفني ما يفوق كثيرا ما يدركه الناس عادة •

المجلد المتعدد الجوانب حول التطور الثقافي

١ - الصراع والحل الوسط في الحضارة وفنونها

يقول جوليان هكسلي عن العملية الثقافية : « ان التغير التطوري هو على الدوام عملية جدلية ، لا يمكن فيها للاستقرار أن يتحقق - حتى اذا تحقق - الا في تودة وعلى التدريج (١) » ، على أن في امكاننا أن نقول ان مثل هذا الاستقرار لا يمكن البتة أن يكون تاما ولا دائما ، وسنطبق هذا التصور للحوار الثقافي - بمعنى اجمالي عام لا يقتصر على نظريات هيجل ولا ماركس - على الفنون في هذا الفصل الحالي .

ومن المسلم به أن فكرة الصراع بين قوى متضادة في كل أرجاء العملية الكونية هي فكرة أقدم من الفلسفة المدونة ، وقد تصورت الزرادشتية الصراع متعادلا نوعا ما بين قوتين عظيمتين : الخير والشر ، وهما ربان متعارضان يتاويان السيطرة والغلبة ، ورأى هرقليطوس العالم عملية دائبة التغير ، وصراعا بين أضداد ، لا تصطلع الا بصورة مؤقتة وجزئية . ولم يكن يرى في الصراع شرا كاملا . وآية ذلك أن أرسطو ينقل عنه خلافا مع الشاعر الذي تمنى « لو زال الخلاف فيما بين الآلهة والناس » ، حيث قال « لن يكون هناك انسجام بغير رفيع وخسيس ولا حيوان بغير تعارض بين ذكر وأنثى » . (جلبرت وكوهن ١٩٥٣ ص ١) ، وكبدأ جنالي وطرز متكرر للتكوين ، أكد الفن الاغريقي تكامل القوى المتعارضة باعتبارها موضوعات متباينة . ومن المتناقضات التي كثيرا ما عقدت

(١) كتاب : « العملية الثقافية والتطور » Cultural Process and Evolution

Behaviour and Evolution

مقتبسا عند أودو ج. سيمسون في كتاب

نيوهافن ، ولاية كونكتيكت (١٩٥٨) ص ٤٤٢ .

المباينة بينها ، الفوضى المشوشة والنظام المقهقزى ، والخلق والتدمير (وقد شخصهما لوكريتيوس فى شخص فينوس ومارس) ، والشعر والفلسفة والتغاني فى حب الله والعقل ، والمادة الحرون والأشكال الأبدية للكمال ، وعالم الحس وعالم الروح ، وبين الفضيلة والسرذيلة ، وبين الجهل والحكمة ، والواحد والكثير ، والدوام والتغير .

وبينما نظرت الأفلاطونية شزرا الى التغير والصراع على أنهما شران وخادعان وتطلعت الى الكمال المستقر الذى يتجلى به العالم المثالى ، فإن صورة المثالية التى تصورها هيجل فى القرن التاسع عشر ، تقبلتاهما بوصفهما خصائص أساسية للتطور الكونى . وهو أمر انطوى على الصراعات الفكرية المتكررة المعادة التى تشب بين الاستعارات الجزئية التى هى أولا الوضع Thesis ثم الوضع المضاد Antithesis ثم الوضع المركب * Synthesis ويتمخض كل صدام عن خطوة نحو المعرفة الأعلى والوعى الذاتى .

وذكرنا مصطلح « الجدول Dialectic » عند هيجل ، بمنهج سقراط فى محاورات أفلاطون التى كانت تناقش فيها الآراء المتعارضة حتى يتم التوصل الى نتيجة مرضية . ولا يخفى أن الأحكام الصائبة التى يتم التوصل اليها بالمناقشات الحرة والتوفيق المنظم للمصالح المتعارضة قد ظلت مبدأ أساسيا للحكم النيابى . وقد رأينا كيف أن ماركس ، وقد بدأ أمره باتباع آراء هيجل ، ما لبث أن مضى فى سبيل تطوير مفهوم الجدول التاريخى باعتباره أساسا مستمرا وملحا من أجل القوة والثروة ، تعارض فيه مختلف الطبقات الاجتماعية بعضها بعضا ، وتتولى الهيمنة على الأمور على التعاقب حتى ينتهى الأمر بانتصار العمال انتصارا حاسما . وقد توافقت هذا المفهوم مع المفاهيم الداروينية : الانتخاب الطبيعي وتنازع البقاء ، وأضاف ينشئه الى ذلك أنه عن طريق الكفاح سيستج التطور والتقدم نوعا أعلى هو « السوبرمان » .

(*) وقد سميناها أيضا القضايا الفرضية « و » النفیضة « و » التوفیفة « بواطن

(المترجم)

اخرى من الكتاب

وقد لعب الفن دورا هاما في هذه النظريات ، اذ أنه كان يعد سلاحا في الكفاح من أجل السلطة ووسيلة لتغذية عقول الجماهير بالمبادئ أو إثارة التمرد ، ووسيطا للتعبير عن مختلف المصالح المتصارعة والآراء العالمية المتنازعة . وعلاوة على ذلك أضاف نيتشه مفهوم الاستقطابية (المتعارضة) بين النزعات الأبولوجية والديونيسية في الفن والدين الاغريقي القديم ، وهو صراع تم الصلح فيه جزئيا في المأساة (التراجيديا) اليونانية الكلاسيكية ، ولكن تكرر ظهوره فيما أعقب ذلك من فن وثقافة . على أن الفن الحديث حاول التوفيق بينهما . فقد عمد جوته الى التوفيق بين العناصر الكلاسيكية والرومانتيكية في الجزء الثاني من فاوست ، وفعل هوجو نفس الشيء في نظريته حول مراحل التاريخ الأدبي . ولم تقطو هذه التوليفات الجزئية فحسب على الازدواجيات المتكررة : ازدواج الروح والجسد ، وازدواج « الكلاسيكي والرومانتيكي » ، بل شملت أيضا الاعتراف بالنواحي الخلاقة للقوى البدائية المتوحشة الشيطانية .

وفي هذا القرن نشر فرويد نظريته حول وجود صراع دائم ظل دون حل بين دوافع الانسان العدوانية التدميرية الفطرية وبين قيود الحضارة والأخلاق والحكمة العملية . وقد أظهر أن هذا الصراع سوى جزئيا في داخل الأنا (Ego) بوصفها وسيطا بين النفس (Psyche) والعالم ، سوى جزئيا في الفن بوصفه تمثيلا رمزيا وتمجيذا للصراع . وهو يعمل جزئيا عند مستوى اللاشعور في الفنان والجمهور كليهما . ورغم أن الفن يتشكل ويعبر عنه أساسا بواسطة الأنا ، فانه يتلقى ويدمج في كيانه بشكل معدل ، مؤثرات كل من « هو » * Id. الفنان و « أنا الأعلى Super Ego وكذا من البيئة الثقافية . وكل جيل من أجيال الفن ، تجرى فيه محاولات أخرى جديدة للتوفيق . ومن وجهة النظر الفرويدية ، يمكن تفسير الكثير من الفن على أنه وسيلة لبلوغ تلك الغاية وان لم يدرك الناس صفته هذه

(*) الهو أو ال « هي » أو ال « هذا » ID هي القوة اللاشعورية للفنان ، والأنا العليا أو الأنا الأعلى : ذاته العليا أو ضميره اللاشعوري . (المترجم)

وقشذ الا ادراكا جزئيا . ويمكن الجمهور - شأن الفنان - الاستجابة بشكل
انفعالي وجداني تلقاء تلك الأشكال الرمزية التي لا يعي أى منها منها
وعيا تاما .

ويساعدنا الفن العالمى - ولا سيما ما اجتمع لنا منه من الدراما
والقصة - على أن نكفح على قدم المساواة صراعاتنا الخلقية على مستوى
لا شعورى أو شعورى نوعا ما ، وذلك بتصويرها على نحو مسرحى فى
نماذج ماثلة لرجال ونساء تواجههم مشكلات تائل مشكلاتنا الى حد ما .
وهو يصور مختلف الحالات القصوى من الافراط والتقص ، ومن صنوف
ما لا كايح له من العنف والقسوة والفسق من ناحية ، ومن القداسة التي
ليست فى متناول البشر العاديين من ناحية أخرى ، وهو يعرض توفيقات
محتملة مختلفة ، أى محاولات للجمع بين قيم متعارضة ، ويبين عواقب
كل هذه من طرق التفكير والفعل ، وربما أوحى بحل خلقى وحل عام
وسياسة للعمل ؟ على أن هذا هو عمل علم الأخلاق لا الفن . وسواء
استطاع المرء أم لم يستطع قبول المدلولات الخلقية والنيية للقصة ، مثل
وراثه الاثم وعقوبة الجريمة غير المتمدة فى « أوديب » ، فإنه على الأقل
قد يحفز به الى التفكير مليا فى حله الخاص به وذلك من ناحية عامة وأيضا
من ناحية حالته الخاصة . وتعبّر مختلف المصور والثقافات عن نفسها فى
الحلول وفى أنماط الشخصيات التي تمتدحها أو تستكرها والسمات التي
تعدّها نقائص أو فضائل . وقد مجد الكثير من الفن الياباني التقليدى ،
الولاء الاقطاعى ، ومجد الفن المسيحى فى المصور الوسطى العفة والتضحية
البطولية بالذات . على أن الشاعر المتصارعة غالبا ما تظهر دون السطح ، كما
يحدث فى تصوير شخص مذنب فى شىء من العطف (لوسيفر وماكبث)
أو كما يحدث فى رسم كاريكاتورى فكّه لشخص مثالى منطرف (مثل
دون كيشوت) أو منافق خبيث (مثل تارتوف) .

واذ يستخدم قادة الثقافة فى العصر الجديد ، ويمتدحون مجموعة
من السمات الأسلوبية ، ويذمون مجموعة أخرى فانهم عندئذ يحولونها

الى رموز • فمجموعة ينبغي الاعجاب بها وتمجيدها ، والأخرى ينبغي احتقرها والسخرية منها • ومن أجل أهداف جدلية بحتة ، يعمد نصراء كل أسلوب الى انتقاء رموز تتجه الى تمجيده ، ورموز للأسلوب المضاد تحقر من شأنه • وقد أصبح الفنان ، طويل الشعر المتأني بأوسكار وايلد والمزدان بزهرة عباد الشمس ، رمزا مضحكا للرومانتيكية عند أعدائها • وتضفي على بعض المفاهيم مثل « الجمال والنور » أو « جريزelda الصابرة » صفات مثالية في عصر ما ، ويسخر منها في عصر آخر ، وقد تلقى المصيرين أحيانا على يد طائفتين مختلفتين في وقت واحد • وهناك من التفسيرات والصراعات العميقة في المناخ السيكولوجي ما يجري التعبير عنه بمثل هذه الاتجاهات المتباينة نحو نفس الرمز •

وكل حضارة كبيرة تصوغ لنفسها مجموعة دائمة من محاولات القيام بالتوليف أو التوفيق بين ميولها الفطرية المضادة ، التي هي في الأغلب صور متضاربة تمثل الصراع الأعظم بين طبيعة الانسان الحيوانية ومطالب الحضارة • وان التابع التازلي لمثل هذا الفن التوليفي التوفيقى ، الذى يقوم بعمل المرشد للتوفيق العملى فى الحياة ، ليشكل تقاليد خاصة به داخل كل تقاليد عظيمة • وكذلك تفعل التابعات المتضادة فى الفن ، التى تعبر عن ناحية متطرفة أو تقيضتها المتطرفة ، التى تلقى عمليا استحسانا أقل من المجموعة ككل • ولكنها نافعة باعتبارها طرفين تقيضين يمكن توجيه الحياة بينهما • وهما وان لم يتبعهما بالضبط معظم البشر ، فانهما يهيئان صورا مثيرة تصلح للتأمل الجمالى والتقييم الخلقى •

وكثيرا ما يحاول الموظفون السياسيون والكنسيون فى درجات مختلفة من النجاح، اخماد كل تعبير عن التقاليد التى يستهجنونها مهما بلغ طول عمرها وتوقيدها فيما سلف من الزمان • وقد مرت كل من الديانتين : الاغريقية والعبرانية فى دور من التطهير والتهديب ، أزيلت فى أثنائه على التدريج ، جميع عناصر الطوطمية والأرواحية (نظرية الأرواح) وعبادة

الشیطان والقسوة فی تقدیم القرابين والطقوس العریدية • ولا تزال آثار من هذا باقية تساعد العلماء على إعادة بناء الماضي ، كما يحدث فی الاشارات الى « هیکت » و « ساحرة اندور (۱) » • وقد فقد الشيء الكثير من العنصر الديونيسي فی الفن الاغريقي بسبب أسلوب التعبير عنه وهو الأغنية الحماسية والطقوس السرية • وحظي النمط الأبولوجي بنفوذ أكبر فی القرون الحديثة • فقد سيطرت صورة محدودة جامدة منه على الفن الكلاسيكي الحديث ونظرياته منذ أواخر عصر النهضة فصاعدا • وكم من مرة أحرقت فیها الكتب ودمر فیها الفن ببلاد الاغريق والصين بنية القضاء على مجموعة بغیضة من الأفكار • غیر أن عناصر من تلك الأفكار تستطيع العیش قرونا عديدة « فی الخفاء » (Subrosa) ، كما هو الحال فی الغودونية* (Voodoonism) المصرية بجزيرة هايتی واملتها تبعث من جدید فی حركة من الحركات التكوينية للمودة الى البدائية •

وكثيرا ما حدث المرة تلو الأخرى أن قائدا وحزبه يحدنون تركيزا قويا : ايماءة انتقائية فی الفن ، وربما صحب ذلك شن هجمات على الاتجاهات السابقة • وعلى هذا الأساس يشيدون أسلوبا انتقائيا ديناميكيا : نذكر مثلا الكلاسيكية الحديثة غير المزخرفة لدافيد ، كقيض لتفاهات عصر الروكوكو السابقة ، تلك الكلاسيكية التي طورها انجرس ونوعها • وفي الامكان تسمية هذا الدور باسم (القضية) الفرضية Thesis وان كانت فی الحقيقة مناقضة للأسلوب الذي سبقها • وغنى عن الیان أن أية حركة قوية فی سلسلة من مثل ردود الأعمال هاته ، تجمع بين صفتي الفرضية

(۱) انظر مثلا ما قام به جيسس فريزر من إعادة تشكيل وبناء ، بصورة نظرية وقصصية للتقاليد المتبعة الأورومية فی كتاب (The Golden Bough) • وانظر : (White Goddess ; King Jesus) لروبرت جريفلز ، وانظرا ايضا : (The King Must Die) لاري رينولت •

(*) الغودونية هي نحلة بجزر الهند الغربية تقوم على عبادة الثعبان وقضيب الانسان والممارسات السحرية .
(الترجيم)

والنقيضة (Antithesis) لها ، وذلك حسب وجهة نظر المرء منا . وعلى عكس الفرضية الكلاسيكية الحديثة ، جاءت النقيضة الرومانتيكية عند ديلاكروا ، ولكنها لم تكن محاولة للمودة الى الروكوكو السابق ، وانما هي - الى حد ما - مناقضة لهما كليهما . وحاول كوربت بمذهبه الطبيعي الخروج على الثلاثة جميعا ، فكان ذلك نقيضة أخرى . وبعد ايماءة أخرى متخصصة جرت في « التأثرية » حاولت أساليب سيزان ورينوار « بمسند التأثرية » القيام بتوليفة * (Synthesis) جديدة . وانك لتجد آثارا من أسلوب فراجونارد في الروكوكو عند رينوار ومن طيعية كوربت عند سيزان ، ومن كلاسيكية بوسان ومن رومانتيكية دى لاكروا عند كل منهما . وبعض الفنانين والأساليب والثقافات توليفيون نسيا ، فهم يحاولون الجمع والتوفيق بين قيم كثيرة مختلفة . ومن هذا الطراز يوريديس وشيكسبير وجوته وتيتيان وبنهوفن وهوجو . وثم آخرون من أمثال فيفالدى ودرايدن ورينولدس وبلوك وريمبو وديبوسى ومالارميه ، أضيق مجالا ، ويمكن وضعهم بشكل أكمل في هذا المعسكر أو ذاك .

ان كل حركة أسلوبية قوية ، سواء سميت بالفرضية أو النقيضة أو التوليفة (الجمع بين الفرضية ونقيضتها) ، لتضمن احتجاجا على حالة واضحة من النقص أو العيب أو الإفراط فى الأسلوب السابق ، كإفراط فى زيادة هذه الخلطة أو إفراط فى قلة تلك . وسيتولى الأسلوب الجديد تصحيح الوضع ، ولكنه لا يفعل البتة ذلك تماما ولا هو يفعل ذلك فقط . ولكنه ينطلق الى تأكيد أو تركيز جديد خاص به هو ، ومن ثمة فالى اختيار من المحقق أن يبدو مفرطا أو مميا لأحد الناس فيما بعد . واذن ، فالتوليفة المنشودة لن تكون كاملة ولا يمكن أن تكون . وسوف تولد بدورها ايماءات مناقضة جديدة كما فعل « مبدأ الاعتدال » عند أرسطو ،

(*) التوليفة : نتيجة الجمع بين (الفرضية) والنقيضة فى الديالكتيك الهيجل (المترجم)

وكما فعل « البحث الشامل » (Summa) عند القديس توما ، « والرؤيا الكونية » عند داتى .

ولا يمكن لأية توليفية ثقافية أن تظل ثابتة أو نهائية ما بقيت الحياة ، مفعمة بالحياة والنشاط . فكلها غير مستقرة وتحتوى على بذور تفككها الجزئى كلما اتسعت الحياة واستغنت عنها . وتترك الحضارة الغربية الحديثة هذه الحقيقة وتقبلها بل وتستمتع بها فى بعض الأحيان ، وذلك بينما كانت الحضارات السابقة أميل الى الرجاء والتطلع الى كمال أبدي فى الجنة أو على الأرض ، كما هو حال البوذية أو على الأقل فى التهرب من كفاح لا نهاية له . وليس فى العالم اليوم فيلسوف يحاول كتابة التوليفة التامة والنهائية . فانه يعلم أن توليفته تلك ان هى الا طريقة واحدة للنظر الى الكون والتعبير عن نظرة دائمة واحدة الى العالم . ولا يمكن أن يطمع فنان أن يجمع فى أسلوبه الخاص أحسن ملامح الأساليب السابقة جميعا . على أن الفن المعاصر يحاول الاقتراب من هذه الحال بالجمع بين عناصر من جميع الأساليب السابقة ، ولكن بغير محاولة مزجها فى أسلوب واحد مفرد ، بل الأولى أن يقال انه يجمعها فى كثرة موفورة من الأساليب الانتقائية ، وكلها غير ثابتة ومتنافسة .

٢ - التقاليد المتنافسة والمركبات الجزئية

ومن طرق تحليل جدل التاريخ الثقافى طريقة تقوم على أساس التقاليد . وقد رأينا فى فصل سابق أن علاقة التقاليد بأساليب الفن ، تهبط وتدرج باطراد مع الزمن . فتشمل التقاليد الكبرى كالاغريقية والصينية كثيرا من الفنون ومن طرز الفن وأساليبه والتوزيعات الأسلوبية عبر القرون أو آلاف السنين . وقد أطلق على الحضارة العالية فى مجملها اسم « التقاليد العظيمة » ، على أن فى الامكان تسميتها كذلك باسم « العظمى » أو التقاليد الكلية الجامعة لمجموع الثقافة ، وهى التى تحل فى كل مكان وبين ظهرائى جميع الشعوب وجميع المقومات الثقافية . وهى تشمل أجزاء

كبرى كثيرة • وتميز التقاليد على أساس سلالى (ethnic) أو قومى أو قطرى أو دينى كالتقاليد الهلينية أو الفرنسية أو الأوربية أو الاسلامية • وهى ليست موحدة توحيدا كاملا اطلاقا • والتقاليد المبكرة المتفرقة تمتزج بعضها ببعض لتشكل ثقافات أكبر فأكبر كما حدث بأرض الجزيرة بالعراق وأمريكا الوسطى • وعلى التدرج لا تلبث المنازعات السياسية القديمة والايديولوجية كالتى نشبت بين المدارس الاغريقية المتنافسة أو الطوائف اليهودية حتى تنوب وتنسى ، الا عند المؤرخين المتخصصين • وتنشأ انقسامات جديدة وتوترات جديدة داخل كل منها ومع ذلك تبقى بعض السمات الخاصة المميزة ، وتحدد حدود التقاليد الثانوية على هذا الأساس نفسه (وذلك مثل تحديد التقاليد الفلورنسية والسينية داخل الثقافة الايطالية) ، وكذلك على أساس المقومات الثقافية •

والفن داخل الحضارة العالمية ، ككل ، يعد من كبريات مقومات التقاليد التى لا تلبث حتى تصبح بسرعة واعية لنفسها على نطاق عالمى • والديانة والتكنولوجيا هما مقومان آخران • ولكل فن بعينه تقاليده الخاصة على نطاق عالمى ، كما يلخص فى كتب تاريخ التصوير والأدب المقارن • كذلك تحتوى تقاليد قطرية على مقوماتها الفنية وذلك مثل الأدب الفرنسى داخل التقاليد الفرنسية بمجموعها • ولا حاجة بنا الى القول بأن هذه التقاليد جميعا تتراكم وتتداخل بعضها فى بعض وبخاصة فى أيامنا هذه • وقد يحدث أحيانا أن التقاليد تعد عبئا ثقيلا أو قيда يحد الحركة ، ولا سيما عند الفنانين المعاصرين المتمردين ، وتعد أحيانا أخرى كما هو الشأن فى الصين الكنفوشوسية أساسا متينا للبناء فوقه ، وقد شبهت بنهر عظيم يفيض عبر الزمان ، الأمر الذى يشير الى مزج وغمر رقيق • وعندما يتصور الناس التقاليد على أنها راكدة ساكنة ومحافظة ، يصبح التمرد هو النقيض المضاد لها ، وعندئذ ينظر الى تاريخ الفن على أنه صراع لا نهاية له بين التقاليد والتمرد • على أن التمرد نفسه له تقاليد خاصة وأبطاله الممجدون • ويحب المتمردون فى أثناء نسفهم لما يمثلونه باستيلهم

(Bastille) أن يستشهدوا بأسماء عصاة قدماء مثل اسبارتاكوس • وتجمع الماركسية بين خلتين في وقت مما : فهي تقليد ثوري وقوة كابحة قبيد أصحاب مذهب التنقيح (Revisionists) المصريين أى المنحرفين عن التعاليم الماركسية •

ويمكن أن تكون التقاليد جميع هذه الأشياء ، ولكن يجدر بنا في هذا الصدد أن نذكر أن التقاليد تمد أيضا منافسة في النزاع على القوة والبقاء • وان شئت تعبيرا حرفيا أكثر ، صح لنا أن نقول ان مجموعات من البشر تكافح من أجل نصره هذا التقليد أو ذاك • فهم يتنازعون من أجل الحق في التبشير بتلك التقاليد وممارستها ، وتشرها على أوسع نطاق ممكن • والناس يناضلون مباشرة من أجل معتقداتهم ومثلهم • وليس النضال دواما على أسس اقتصادية • وتنوع الحضارة ألوانا ، وتمتد الانحيازات ارتباطا • فباسم أحد الأديان أو باسم دافع خلاق في الفنون ، يمد الناس أحيانا إلى اغفال جميع ما عدا ذلك من صنوف الولاء : ولاعات العائلة والطبقة والأمة فضلا عن الميل الشخصي القوي • وتتنافس الايديولوجيات (أو اشعوب المستقة لها) في كل معترك ثقافي على قضايا لا حصر لها ، ما بين عامة وخاصة ، وأخلاقية وجمالية ، ونظرية وعملية • ومنها ما يعزز بعضه بعضا ويكون تحالفات موقوتة ، ومنها ما يتصادم في عنف بدني ، ومنها ما يتنافس في رفق ورقة معتمداً على استجابة العاطفة والعقل •

ومن مثل هذا الشجار الصاحب (mélée) المضطرب المتغير ، تتطور أساليب الفن واتجاهاته • وينبغي لنا أن نبحث عن أسباب هذه الأخيرة في الصيغة المؤقتة للعوامل الثقافية التقليدية في نفس الزمان وقبله مباشرة • وتختلط جميع محددات الفن في الشجار • وقد لحظنا هذه المحددات على أنها عوامل اسهام وكأنما هي تنصب من خلال أحد الأقماع في عقل الفنان الفرد وفنه • والعملية صحيحة جزئيا ، ولكنها أيضا جدلية من حيث أن أي عامل من هذه العوامل قد يعارض أي عامل ويبطله في وقت معين ومكان معين • وتصطدم الميول الفطرية مع السلطة العائنية

والمدينة ، وتبارى الحركات الفنية المتنافسة على التماس رضا الفنان الصغير ، كما أن كلا من التقليد ، القديمة والجديدة ، والمحافظة والراديكالية التحررية ، والأجنبية والوطنية تشير إليه أن اتبعنى . وتكرر الصراعات الماثلة فى جميع أرجاء المجال الثقافى نفسه فى أجيال متعاقبة .

وفى أيامنا هذه ينزع مؤرخو الفنون ، وقد أصبحوا على بينة أوفى بالأساليب ودلالاتها الاجتماعية والسيكولوجية ، الى تفسير كل أسلوب واتجاه متعقب على أساس الفعل ورد الفعل . فقد تورد عصر النهضة على التقاليد البيزنطية والقوطية ، وفى هذه الأيام يتردد التصوير التجريدى المعاصر على الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية . وفى الامكان تفسير أية حركة ثقافية على هذا النحو : فتعد البوذية تمردا على البرهمانية ، وتعد الهندوكية المتأخرة تمردا على البوذية ، والمسيحية المبكرة تمردا على اليهودية الشديدة التمسك بحرفية الشريعة ؛ والاصلاح البروتستانتى خروجاً على الكاثوليكية ولكنه أفضى الى حركة كاثوليكية مضادة للاصلاح الدينى . وقد رفض المذهب التطورى فى التاريخ الثقافى نظريات الخلق الخاص والانحطاط ولكنه أدى الى رد فعل ، على يد العلامة الأمريكى فرانسيس بوز فى العشرينات من هذا القرن .

على أن محاولة تحويل التاريخ الثقافى الى مجموعة من الصراعات والتمردات عرضة لأن يبالغ فيها . فهى لا تفسر على الاطلاق تفسيراً وافياً كاملاً السبب فى أن حركة معينة نشأت أو هى لا توضح ماذا أدت اليه تلك الحركة . فالتاريخ هو أكثر من أن يكون صراعاً دائماً ، هو أكثر من أن يكون تذبذباً لا نهاية له بين أضداد على طرفى نقيض مهما تكن الشاكلة التى يتم بها تصور تلكم الأضداد ، أجل انه يحتوى على تلك الأضداد ولكنه يشمل أيضاً آماداً طويلة من العمل التعاونى السلمى الذى يمضى على امتداد خطوط مستمرة . وليس من الضرورى أن يكون الاختلاف والتشعب دلالة على تمرد أو صراع . ومع ذلك فانه يصبح كذلك

عندما يتبارى من يختلفون التماسا للحظوة والتأييد • والفنانون أنفسهم غالبا ما يكونون أكثر وعيا من خلفائهم بالفرق والمنافسة بينهم وبين معاصريهم • وهو قول يصدق عن ميكلانجلو وتوتوتو وكوربت ، صدقه عن بيتهوفن وفاجنر وهوجو • فأما اليوم فالتأثيرات الأدبية مكانا الى منافسهم ، وكلهم عندنا يسهمون في التطورات الأسلوبية الكبرى في أزمانهم • وكل من ناحيتي التاريخ جديدة بأن يعترف بها : الناحية النقدية والناحية التوليفية على السواء •

والنظرية الجديدة لتاريخ الفنون أداة نافعة في الوصف والتفسير ان هي لم تختزل الى مقوم مفرد في العملية الثقافية مثل نزاع الطبقات أو التضاد الكلاسيكي الرومانتيكي ، والكلاسيكي الباروكي أو الأبولوني الديونيسي • وفي كل قضية من القضايا يجوز وجود أكثر من بدليلين • وهكذا فإن الجدلي التاريخي ليس مفردا ، ولكنه كبير متعدد ، هو تفاعل مستمر بين عوامل لا حصر لها • منها ما يعمل في مجموعات ، ولكنها لا تنتهي الى ايقاع مفرد واحد - وعلى الأقل لسا ندرك الآن أى ايقاع واحد يجمع بينها •

وفي المرحلة الحالية للنظرية تبدو الناحية الجديدة للتاريخ الثقافي معقدة غير منتظمة بدرجة جارقة مربكة حتى لتسلب الحياة الزاخرة بالحسب والنماء في منطقة الغابات الاستوائية المطيرة • ومع هذا فإن علماء الأحياء استطاعوا تحليل تلك الحياة الى عملياتها المقيمة • ومن ثم ربما أمكن علماء الثقافة فعل ذلك في علم التاريخ مستقبلا •

ويبدو أن التنوع يتزايد كلما استمرت الحضارة في الاختلاف ، وفي الديمقراطية المنحرفة بوجه خاص يستطيع كل فرد أن يتقن ويدمج من بين مجموعة الايديولوجيات والأساليب المتصارعة ما يحلو له ويناسبه • فهو يلعب في الحياة أدوارا عديدة ، ويستطيع أن يتمم اتجاهات تختلف الى حد ما في كل منها ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن الفرد الذي عاش في

ظل ثقافة صارمة طبقية وقع تحت ضغط أشد ، دفعه الى التطابق من جميع النواحي مع طبقة ومعايير مهنته . وعندما كانت طبقة فى المجتمع الطبقي تتردد كما حدث فى الثورتين ، الفرنسية والروسية ، كان من المحتمل أن يغدو الصدام شاملا ورهيبا ، أما الآن فإنه ينوب فى العادة متحولا الى عملية دائمة من الخلافات الثانوية التى هى أكثر قابلية لتسوية سلمية تدريجية .

ومع ذلك فإن الاتجاه لا يمد هنا أيضا شيئا بسيطا . فنحن نكتشف على الدوام تعقد الصراعات الماضية ، التى بدت فى الأول غاية فى البساطة ، فهى سواد مطلق فى جانب وبياض صرف فى الآخر ، كما هو حال الحروب الصليبية والاصلاح الدينى . وفى الحين نفسه فإن الجانب المتكامل للتطور الثقافى الحالى قوى هو أيضا . والاتجاهات المتلافية تظل حية ، حتى بين الجهات الكبرى السياسية والعسكرية المتنافسة ورغم الفروق والاختلافات الايدولوجية ، وقد أصبح التصنيع الميكانيكى وغيره من التطورات التكنولوجية منتشرة شائعة بكل أرجاء العالم . وأخذ الفن العالمى يقترب بعضه من بعض ويزداد تشابها فى كثير من النواحي وذلك رغم كل ما يبذل من محاولات للمحافظة على الاختلافات المحلية .

وتطوى الحضارة الغربية منذ عهد « المسح » ، على عدد جم من التقاليد الدينية الرئيسية ، وكل منها تعد نواة لمجموعة معقدة متنوعة الأشكال متغيرة من السمات الثقافية تمتد فى كل جانب من جوانب الحياة . وقد تختزل تلك العوامل أحيانا الى اثنين : هما العامل الكلاسيكى (الاغريقى والرومانى) والعامل العبرانى المسيحى . وقد ظل هذان العاملان يتصارعان ويتصالحان على الدوام منذ أن اصطدما فى أواخر الامبراطورية الرومانية وكان الصراع بينهما سجالا . وشمل كل عامل على الأقل تقليدين رئيسيين ينتميان اليه ولكنهما متضادان دائما . فالجانب الاغريقى يكمن فيه النزاع ، لا بين العناصر الأبولوجية والديونيسية فى الفن والدين ، ولكن بين الايمان الدينى والتصوف الباطنى (المستيقية) وبين المذهب العقلانى والمذهب

الطبيعى عند الفلاسفة القدامى • وكانت الفلسفة الأفلاطونية ، توليفة جبارة ألفت بين المداخل العقلانية والصوفية التى انقسمت مرة أخرى الى صوفية الأفلاطونية الحديثة ، والمذهب الطبيعى عند الأبيقوريين • وفى نطاق العالم العبرانية المسيحية التأم اليهود والمسيحيون حيث استقر فى ذهن المسيحيين أن التوراة كانت تمهيدا للإنجيل وبشيرا به • وبقي التوتر بين المسيحية واليهودية فى القرن العشرين مثلما بقى الصراع بين العلم (المؤسس على العقلانية الاغريقية) وبين العقيدة المسيحية •

وقد وجد كل من هذه العناصر المتنوعة المتصارعة تعبيرا عنه فى فن أو أكثر طوال تاريخ الحضارة الغربية • وما يبدو كأنه رفض جذرى للماضى ، وللتقليدية بوجه عام ، هو فى كثير من الأحوال تحول فى التأكيد من عنصر الى آخر بين هذه العناصر الدائمة فى التقاليد الغربية • وذلك وفق مشايمة العباقرة لهذا العنصر أو ذاك • ففى عصر النهضة الايطالية يمثل فرا أنجليكو وسافونارولا فكرة التوكيد على الدار الآخرة ، وبذلك يطيلان أمد وجهة النظر السائدة فى المصور الوسطى فى حين يمثل الناحية الأخرى المضادة ، كل من بوتيچلى (صاحب « الربيع » و « مولد فينوس ») وبترايك وبوكاتشيو وجورجيون وفيرونيز وموتيفردى • ويجد العنصر الصوفى الدينى تعبيرا قويا من جديد فى أعمال ايلجريكو ، على أن الانتقالات الصغرى من تأكيد الى آخر قد تكون الى حد كبير تعبيرا عن المزاج الفردى • فأما الانتقالات الكبرى ، كما هو الحال فى الاتجاه العالم صوب المذهب الانسانى الطبيعى فى عصر النهضة ، فهى تعبر عن اتجاهات جماعية أعمق تجرى فى النمط الثقافى بأسره •

وفى نطاق مجرى الحضارة الغربية المقعد المتنوع بعناصره الاغريقية الرومانية يستطيع المرء أن يميز مجموعات كبيرة من التناقضات الكاملة • وقد عبر عنها الفن بوصفها خصائص متضادة ، وعبرت عنها الحياة بوسفها نضالات وأهدافا ومباير قيم متعارضة واتجاهات متصارعة نحو الحياة ونحو

ذات المرء ونحو الله ونحو العالم ، وهى تظهر ببلاد الأسبان فى شخصيات مثل سيرفاتيز ذلك الساخر الهادئ ، الدينوى ، من تاحيه ومثل المتصوف يوحنا الصليبي من الناحية الأخرى ، وفى امكانك أن تقرأ على مثل هذا النوع من التناقضات الكاملة فى كل عهود التقاليد الصينية والهندية والفارسية وغيرها • على أنها كثيرا ما ينشأها الابهام فتخفى على المؤرخ بسبب ما اعتورها من محو أو قمع على يد جماعة قوية مسيطرة • وذلك كالذى جرى من التدمير المطلق التام لجميع الكتابات الأبيقورية والفن الوثني فى مستهل الفترة المسيحية •

وتتزع الحضارات القديمة المقدمة الى ايجاد مجال لكل من هذه الاتجاهات المختلفة بمكان ما من النسيج الاجتماعى تستطیع أن تجد فيه ما يرضيها بغير الكثير من الازعاج للغير • هكذا أفسحت كل من الثقافتين الهندوكية والمسيحية المجال للمحارب والقديس والراهبة والزوجة ربة الدار والتاسك المنزول عن العالم (المتوحد) والعامل النزاع الى العيش مع غيره من أبناء جنسه المحتشد زرافات • وقد أنتجت بكل منهما أنواع كثيرة من الفنون وان لم يجر ذلك بدرجة واحدة من الخطوة والقبول • وفى ظل الهيمنة المسيحية التى يغلب عليها طابع الزهد ، كثيرا ما يضطر الفن الدينوى كفن التمثيل مثلا أن يعيش فى ظل ظروف من الزرابة والاضطهاد • وحدث أن حكاما وأجارا مسيحيين آخرين وبخاصة منهم من جاء فى العهد البيزنطى والباروكى ، نهضوا بالفنون ونسوها أثناء فترة تعاون رائع ، ولكنه مؤقت ، بين الكنيسة والدولة •

ولم تنجز النهضة فى ايطاليا احياء كاملا لكلا التقليدين الاغريقين • فان ما أنجزته من الناحية الفكرية كان فى بادىء الأمر هو - أساسا - العنصر الأفلاطونى ، والأفلاطونى الحديث الذى كانت رمزته الصوفية قد أثرت فى المسيحية الأوغسطينية • ثم جاء احياء العنصر الطبيعى لكل من المذهب الذرى اليونانى والفيلسوف أرسطو بكامل مجالهما ، فى قرون

تالية • ومن الناحية الفنية ، فإن ما أحيته النهضة في صورة النظرية والممارسة الكلاسيكية الحديثة ، يقلب عليه النوع الأبولوجي ، لا الديونيسي ، من حيث تركيزه التأكيد على النظام والوضوح والتوازن والكبح • غير أن هذه الصفات ، رغم الصدمة التي يحدثها المرى الذي كان الفن الوثني يمزجه بها ، لم يكن من المحال توليفها مع المثل الكاثوليكية ، مثل النظام والكبح • فأما العناصر العنيفة والمنافية للأخلاق في التقاليد الاغريقية فقد قدر لها أن تظهر جلية فيما بعد • فإن هذه العناصر تظهر - وقد سيطر عليها أبولو غاضب عار يقوم بدور المسح - في الأرواح المحكوم عليها بالهلاك الأبدى في لوحة « الحساب الأخير » ويتميز بها أسلوب مصورها ميكلائجلو • ويدرك من يشاهد رسومه على سقف كنيسة السيستين أن جمعه بين العرافات الكلاسيكيات ، والأنبياء العبرانيين الوارد ذكرهم في التوراة ، والأشكال النحاتية الرومانية ، هو توليف غير لتقاليد متنوعة حققته عقلية فذة من عقليات النهضة الأوروبية • إذ لم يحدث بعد ذلك أن مصورا غريبا من الطبقة الأولى حاول توليفا جبارا كهذا •

وحين نصب الاهتمام بالرمزية الايضاحية في الفن المرتئي الغربي - عندما هجر التعبير عن الأفكار التجريدية واتجه أكثر الى العلم والفلسفة - تحول الفن الديني الى تابع تكرر الى لمشاهد تقليدية فاتنة من حيث تنوع أشكالها ، ولكنها هزيلة من حيث معناها الفكرى ، فأما الأدب الغربي الحديث فإنه واجه بقدر أكبر من الصراحة والقوة مهمة تحليل - وإن أمكن مهمة حل - القضايا الرئيسية في ثقافتنا ، أما بالاتصار عليها أو بالتوفيق والتراضى معها ، فبفضل العمل والعقل والخيال حلت بعض المتناقضات • ولكن غيرها يواظب على الاتعاش في أشكال جديدة •

ولكى يتيسر تحقيق توليف أوفى وأكثر انتقاء مع مضي الزمن ، لابد للآراء المتضادة أن تكون قادرة على التعبير عن نفسها : كل منها في تعارض عنيف قوى نحو الآخر • ومن هنا جاءت أهمية العملية الجدلية في الفن

شأنها فى أى مجال آخر . وهى عملية تبرز فى أحسن صورها فى ظل الحكم الديمقراطى . ولا شك أننا عن طريق المتطرفين المتضادين دون غيرهم ، تعلم الامكانيات المتاحة لتوليف يجمع بعض مجموعتى القيم كليهما . أما الاعتدال فانه لو كان رسخ واستقر لتركها جميعا فى حالة أولية بحثة . ولكن أكثر أنواع الجدل ثمرة ليس مجرد نضال من أجل السلطة والثروة بين الأفراد أو بين الجماعات الذين تمتلئ نفوسهم برغبات متناقضة ولكنها متصارعة . فان هذا النوع من الجدل يمكن أن يدوم الى الأبد ، دون نتيجة بناءة . أما الصراعات ذات الشأن الخطير بالنسبة للتطور الثقافى فهى التى تطوى على قضايا خلقية وفكرية وجمالية ، وكثيرا ما يرتبط النوعان ببعضهما بعض ، وغالبا ما تكون المثل الرفيعة قسما لاهتمامات أنانية فجأة . والسذج وحدهم هم الذين يثقون اليوم بأن النصر يكون دائما حليف أصحاب أعلى المثل أو أرقى الأذواق ، غير أنه من المسلم به أن للجهود الفكرية والفنية وسيلتها للبقاء بعد من صنعوها ومن جاهدوا من أجلها ، ومن ثمة فان الهزائم التى تصادفها ليست نهائية تماما .

أظهرت الفلسفة الاغريقية امكان اجراء الحوار فى جدل ودى نظرى حول قضايا الحقيقة المجردة والقيمة المجردة . وهى صراعات يمكن خوضها بغير سفك دماء شأن منازل الرياضيين ، فى المفترقات الرمزية للفلسفة والعلوم والفنون ، ثم لا يلبث الانسان حتى يرفع الى درجة الكمال رويدا رويدا الأسلوب والاتجاه العقلى اللازمين لمزول هذه الصراعات عن الشخصيات وحسمها بطريقة أكثر نزاهة ، أو لصالح البشرية جمعاء لكى يتحقق انسجام جزئى . ولكن هذا الاتجاه لا يزال بعيدا عن أن يكون عاما شاملا . وكثيرا ما تدفع مصلحة شخصية أو عداوة شخصية الفرد المتحزب الى انجازات ثقافية ، ما كان ليحققها لولا ذلك الدفع . وحاولت الفلسفة المصرية مع قدر من التوفيق أن تهدم حواجز التحزب على مستوى عقلانى . وقد فعلت ذلك بفضل اخلاصها للمثل

الأعلى الاغريقى المتمثل فى العقل Reason كنفىض للايمان الطبع .
 على أن ما اصطنعته تلك الفلسفة حديثا من تشكك وأسلوب تجريبي
 Empiricism على قد أضعف من مطالبة العقل بمعرفة الحقيقة
 المطلقة . وتجزئ الذرائعية (البرجماتية) ، نظريات مختلفة باعتبارها
 فروضا عامة . على أن هناك سبلا أخرى تؤدي للتوليف الثقافى . فان توفيق
 الحضارة فى تحقيق قدر مناسب من وحدتها ، لا يرجع الى قيام الانسجام
 بين الطوائف الايديولوجية ، ولا حتى الى الاتفاق على أن العقيدة الشعبية
 (التجزئية) لا ضرورة لها ، قدر ما يرجع الى اكشافها أشياء أخرى يمكن
 الاتفاق عليها ، ومتما يمكن الاسهام فيها . ومن المقرر - من حيث المبدأ -
 أن الجماعات المحافظة لا تتخلى عن معتقداتها التقليدية الا ببطء ، أما من
 حيث الواقع فقد لجأت جميع الأحزاب الرئيسية المتنافسة ، ببلاد الغرب الى
 سياسة التراضى والتوفيق . وأذعن التفكير فى الآخرة اذعاناً جوهرياً
 للسمى وراء التجاح فى الدنيا سواء فى الحياة العائلية العادية ، أو الجهود
 القومية والانسانية (Humanitarian) . وقد تمكن الفن ، حين تجنب
 الموضوعات القاسية اللاذعة ، أن يوفر عنصراً أساسياً عاماً يشترك فى
 الاستمتاع به الأشخاص من جميع العقائد . فان هو كان فناً واقعياً أو
 تجريبياً بحال واضحة صريحة ، اصطنع التعاون مع العلم . غير أن الفن
 الغربى - وقد أصبح على الاجمال انتقائياً فى أسلوبه ، حائزاً للقبول لدى
 مستويات مختلفة من التعليم - استطاع صنع توليفة ديمقراطية طليقة ،
 قوامها الاهتمامات المشتركة ، فهو فى أمريكا مثلاً ، ينزع الى اقلال
 الخصومات الاقليمية والدينية .

وبغض النظر عن الدوافع ، فان نتائج الصراع الثقافى - شأنها شأن
 نتائج تنازع البقاء البيولوجى - مواتية للتطور على وجه الجملة . وهذه
 النتائج ترجح كل حالات التدمير الثقافى الشامل المقترفة باسم وجهة نظر
 عالية معارضة ، مثل تدمير الأدب والفن الماياى الأزيكى (Mayan-Aztec)

(ببلاد المكسيك) على يد مسيحيي القرن السادس عشر ، ولعل محاولة أختاتون الاصلاح الدينى القائم على التوحيد أول صراع حضارى كبير جرى بين وجهات نظر عالمية . وقد عبر عنه جماعة مجهولون من الفنانين فى أسلوب فنى حافل بالحيوية يمتاز بالحرية التمييزية بقوة لافتة للنظر . على أن هذا الصدام بين الأفكار والأشكال الفنية ، تمت تسويته على مستوى القوة ، شأن كبير من الصراعات التالية ، وانتهت حركة الاصلاح فى الظاهر بهزيمة وتدمير شامل . ولكن ظلت هبتها للثقافة العالمية راقدة آلاف السنين الى أن استعادت فى الأزمنة الحديثة مكائتها فى التقاليد الكبرى للفن العالمى .

٣ - مراحل وتتابعات فى اشكال الفن وتقنياته

وصفت الفصول السابقة مختلف وسائل تحديد تابعات الطرز والأساليب ، وفصلها بعضها عن بعض فى مختلف صنوف الفنون وطرائق شرح أسبابها وعللها . ولا يزال هناك خلاف كبير حول ما اذا كانت تلك الأمور تتواءم مع عملية عامة من النمو التطورى أو من التكرار الدورى (Cyclical) ، على أنه يبدو أن هناك بعض التطور العام وبعض التكرار ولكن أيا منهما لا يحدث بطريقة منسقة ومنظمة ، فكلاهما غير واضح بفعل التنوع الكثير . ويعتقد بعض الكتاب أنهم يرون من التنوع ما يكفى لدحض فكرة المراحل والتكرارات بأسرها .

ويتوقف الشيء الكثير على الطريقة التى نعرف بها «المراحل» ونصف بها مقوماتها الثقافية المتنوعة فمن المتعذر على المرء أن يقارن بين فن فترتين متعاقبتين ، مثل أثناس عصر لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر ، بغير تحديد لما يرقى الى مرتبة « المراحل » بوجه الجملة ، فى تاريخ ذلك الفن . وإن المرء ليطرق سيلا محفوقا بمخاطر أشد لو أنه حاول خلق أقسام زمنية قاطعة بين المراحل فى فن معين ، وكذا لو أنه حاول أن يظهر أن المراحل فى مختلف الفنون والنشاطات تتزامن كل منها مع الأخرى فى جميع أرجاء العالم . وما من أحد يحاول اليوم فعل ذلك . غير أن

هناك درجات متوسطة كثيرة بين هذا وبين الرفض التام للمراحل والتكرارات . وفى وسع المرء أن يضمها بطريقة تقويمية اجمالية مدالا على ما يبدو أنه تطابقات جزئية عرضية ، وكذا الأسباب المحتملة التى ساهمت فى هذه التطابقات .

وفى الامكان تحديد مراحل وتابعات بجميع الفنون على أساس التجديدات التكنيكية البعيدة المدى . ومنها ما تكاد تتزامن بعضها مع بعض تقريبا ، ومع مراحل التطور الاجتماعى . وقد أدى انتقال الناس الى حياة القرى المستقرة - كما رأينا - الى تسهيل تطور فن العمارة وغيره من طرز الاتاج الثقيلة الضخمة مثل أعمدة الطواطم الحشبية والتماثيل الحجرية . على أن هناك ابتكارات تكنيكية أخرى ، كانت أكثر اقتصارا من حيث تيجتها المباشرة على فن واحد أو عدد قليل من الفنون . وذلك مثل تطور المقامات الموسيقية Musical Modes فى عصور التاريخ القديمة . وهى تجديدات تساعد على الدلالة على المراحل أو الفترات الرئيسية فى تاريخ فن من الفنون . ولكن هذه قد لا تتزامن مع الأقسام الزمنية الرئيسية فى فنون أخرى . فان أنواعا من التقدم الثقافى المفاجئ البارز ، مثل استخدام الحديد ، حدثت فى عصور بالغة الاختلاف فى أجزاء مختلفة من العالم . ولا تنسى أن أصول اللغة المنطوقة - ولعلها أبعد الخطوات مدى فى كل التطور الثقافى البشرى - لا بد أنها نشأت منذ زمن عريق القدم ، وعلى خطوات جد وئيدة ، بحيث غدت توارىخها وأسبابها ضربا من الرجم بالظنون . ونمة ابتكارات أخرى تمتد من الأحداث التاريخية الحديثة ، مثال ذلك آلة الطباعة وآلة السينما .

وقد وصفت كثير من الابتكارات الماضية فى التكنولوجيا بأنها منجزات تورية . وقد أدى بعضها مثل ترويض الحيوانات واختراع الآلة البخارية، الى زيادات ضخمة فى هيمنة الانسان على الطاقة الفيزيائية . والواقع أن تلك الابتكارات أدت الى تغيرات بعيدة المدى فى طرائق العيش ، والتنظيم

الاجتماعى والثقافة بجميع مجالاتها وبعضها مثل قوة البخار، أثر فى الفنون بطريق غير مباشر وعام فحسب ، على حين وفر بعضها مثل صهر المعادن وسبكها ، تقنيات معينة صالحة للاستعمال مباشرة فى فن أو أكثر . وبدهى أن الكتابة وآلة الطباعة ليستا ابتكارات فنية على وجه الحصر ، ولكنهما أحدثتا انقلابا ثوريا فى الآداب وفنون الرسم والنقش والحفر Graphic Arts وكذا فى حقول أخرى . والمخترعات بعيدة الأثر ، إذ تؤثر فى فروع عديدة من الثقافة فى وقت واحد ، تنزع الى أحداث مراحل جديدة متعاصرة فيها جميعا . وقد دخل العلم والصناعة عصرا جديدا من نواح كثيرة عندما اخترعت الطباعة ، وكذلك فعل فن القصة والنقش التصويرى والتدوين الموسيقى . فلقد تأثرت الفنون جميعا بذلك الاختراع ، اما بطريق مباشر أو غير مباشر وذلك بسبب زيادة الاتساع فى توزيع الكتب والمقالات التى تبحث فى الفنون وما ترتب على ذلك من اتساع دائرة المعرفة العامة .

وكما أقضت بعض المخترعات الى زيادات ثورية فيما بين يدي الانسان من طاقات طبيعية فإن مخترعات أخرى أدت الى نتائج مماثلة فى الطاقة العقلية وفى الفن وفى مجالات أخرى . فقد أتاح اختراع الكتابة امكان تسجيل الأفكار وتبادلها بعد أن كان هذا غير متيسر ، ومن هنا تأتى النقل الثقافى للمعرفة والمهارة والأشكال اللفظية فى الفن والعلم . وان التحسينات الجليلة فى فعالية الكتابة مثل الارتقاء من الكتابة بالصور المعبرة* (Pictographs) الى الحروف الأبجدية ، لتمثيل المنجزات الفيزيائية ، مثل التحكم فى القوى المائية والكهرباء . فهى تحسينات لا تيسر فحسب قدرا أكبر من الاتصال والتسجيل وانما تيسر كذلك التعبير عن الأفكار التجريدية والخفية الدقيقة والمعقدة ، وأنماط الفكر وتسلسلاته التى لم يكن من الممكن التعبير عنها بالأصوات فحسب ولا الصور التصويرية فحسب ...

(*) من نشأة الكتابة بجميع أشكالها ، انظر للمترجم « معالم تاريخ الانسانية » تأليف هـ . ج . ولز المجلد الأول ، ص ١٩٣ مطبعة لجنة التأليف . (المترجم)

ويؤذن كل اختراع أو اكتشاف عظيم بداية مرحلة جديدة في بعض نواح معينة . على أن المرحلة قد تدوم الى ما لانهاية ، كما فعل عصر الكتابة ، أو تنتهى ان حلت محلها مرحلة أكثر تقدما . وقد انتهت على وجه الجملة مرحلة الكتابة بالصور وان كانت الرموز التصويرية لا تزال تستخدم فى أغراض خاصة ، وكذلك حال العصر البرونزى وعصر الموسيقى المقامية (Modal Music) فانهما قد انتهيا فى أغلب الأحوال وان كان البرونز والمقامات لا يزالان يستخدمان فى أدوار ثانوية .

ومن بين التقدّمات التكنيكية الهامة فى ميدان الفنون ما يتنى الى أنماط « الشكل » وما فيها من مقومات متطورة ، لا الى المواد والمناهج . فهى تنقل ثقافيا ويمكن تعليمها لمن يرجى أن يكونوا فنانين مستقبلا، ولكنها أرحب وأعم من الأساليب . ومن بين هذه علاقات المقامات الموسيقية (Key-relations) والأنغام المضادة (الكوترابنط) (Counter Point) فى الموسيقى وكذا استخدام النماذج التقليدية مثل الفوجا (Fuge) والسوناتا . وتشمل التقنيات الشعرية علم العروض أو نظم الشعر وهو أمر ينطوى على استعمال التفاعل الموزونة (Meter) والقافية وأنماط المقاطع الشعرية وطرز الأشكال التقليدية مثل السونيتة (Sonnet) أو الروندو (Rondeau) * ولا تقتصر تقنيات التصوير على استخدام « المرقاش » (الفرشاة) والأصباغ (الألوان) ، والبرنيق (الطلاء) (Varnish) بل تشمل كذلك المنظور وانسجام الألوان .. الخ .

وفىما يلى بضعة تطورات كبرى فى التكنيك والشكل فى مجموعة متنوعة من الفنون وفى حقول خارجية مرتبطة بالفنون . ولسنا نقدمها اليك بترتيب زمنى مضبوط وذلك لأن المراحل التى تعبرها تلك التطورات تتراكب بعضها فوق بعض الى حد كبير ..

(*) السونيتة (Sonnet) قصيدة تالف من ١٤ بيتا . والروندو (Rondeau) قصيدة ذات ١٣ بيتا وقائيتين .
(المترجم)

الأدب : الملفوظ ، تطور اللغات المنطوقة ، مجموع المفردات ، أسس النحو والصرف ، أشكال الشعر والقومات المتطورة من حيث الشكل مثل التفاعيل الشعرية والإيقاعات الكمية واللمهجة والقافية والجناس الاستهلالى Alliteration والمصادر السابقة على التعليم والمتعلمين لأنماط مثل أدب الحكمة والخرافات Myths والأمثال والأنساب والقصائد الغنائية odes ومقطعات البلاد الشعرية Ballads وحكايات البطولة .

المكتوب : الكتابة بالصور المبرزة (Pictographs) والصور الكتابية الرمزية (ideographs) والكتابة بالكتابات المصورة الملفزة (Rebuses) والحروف المقطعية والهجائية أو الأبجدية ، والكتابات المصرية القديمة الهيراطيقية والديموتيقية . إعادة تنظيم وزيادة تطوير جميع الأنماط سالفه الذكر وغيرها بمساعدة الكتابة فى البداية والطباعة فيما بعد ..

الموسيقى : تطور الأغنية ، وموسيقى الآلات الى سلالم نسقية ومفاتيح وأوزان ، وعبارات إيقاعية ، تطور اللحن (Melody) والتأليف الهوموفونى Homophonic والبـوليـفونى (Polyphonic) ، وتركيب النغمات المتألقة (Chords) ، وتسلسلاتها ، وتمايز النماذج التقليدية ، كالترايل الدينية وموسيقى الرقص وأغاني الحرب والصل والموسيقى العسكرية والجنائزية والفيوجان والسوناتات ، وتطور التدوين الموسيقى بما فى ذلك دلائل التقسيم الى عبارات موسيقية والتعبير وظفيف الفروق .

العمارة : انشاءات الأعمدة والاسكفات ، العقود ذات الطنف Corbelled المقعد الحقيقى ، القبة ذات الداليات وغير ذات الداليات ، القباء الاسطوانية الشكل ، العقود المستدقة الرأس ، والسقوف المقعودة ذات الضلوع ، نوافذ الزجاج الملون ، الدعائم (الأكواف) Buttresses والجملونات ، الكابولى ومنشآت ، استخدام الصلب ، الحرسانة المسلحة ، الحائط الستارى Curtain Walls

النحت : تشكيل الصلصال ، تقطيع الخشب والحجر والعظم وتقبها

وصقلها وتحويلها الى أشكال صغيرة للحيوان والانسان . ومن الأساليب (انتهاج أسلوب جامد) والمجابهة الجمادة الى أضرب متنوعة من الأوضاع النشطة المتحركة ، تطور الواقعية التشريحية والتعبير المثلث حيوية ، بما في ذلك اظهار بروز العضلات السطحي ، وتطور التقنيات في كل من الحجر والبرونز وغيره من المعادن ، والزخرفة بعدة ألوان على الحجر والخشب والجص ، والنحت كتابع للمعمار وكشيء مستقل قائم بذاته ، والنحت النافر البارز Relief والنحت المجسم Round بمنزل عن أية خلفية .

الفنون التصويرية : التطورات التكنيكية والشكلية في الرسم والدهان الزخرفي الواقعي والمؤسلب Stylized الجامد الأسلوب استخدام الصباغ والسوائل المختلفة ، والألوان الطبيعية والكيماويات ، والألوان المائية ، ومزج الألوان بالبيض أو الغراء بدلا من الزيت ، والدستمبر Tempera والفرسكو (الرسوم الجدارية الجصية) . واستخدام الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة (encaustic) واستخدام الزيوت . والفنون التخطيطية من الحفر ، وعمل الكليشيهات والطباعة على الحجر . . النح . وعلى الورق ، والتصوير على الحجر والخشب والجص والنخار والزجاج ، وطلاء الميناء على المعادن ، واختراع آلة التصوير الضوئي (الكاميرا) والفانوس السحري ، وآلة التصوير السينمائية وجهاز العرض ، وتطور تقنيات التصوير الضوئي ، والصور المتحركة والملونة في السينما ، وتطبيقات التصوير الضوئي في الطباعة والفنون التخطيطية .

وينزع المتخصصون في أي فن من الفنون الى تحديد الأقسام التاريخية الموجودة في ذلك الفن على أساس التقديمات الفنية التكنيكية التي تشوقهم وتشد اهتمامهم أكثر من غيرها ، أي أنهم يحلو لهم مثلا الحديث عن « عصر التصوير الضوئي » و « المرحلة اللامقامية (atonal) في الموسيقى » . . . النح . ومن الجلي أن مثل هذه التصورات أضيق مجالا

بكثير من المراحل الثقافية العامة مثل « العصر الحجري الحديث » - أو « عصر البربرية » . وكلما تمايزت الفنون بعضها عن بعض ، اصطفت هذه الانقسامات فى تأريخها . ومنها ما يتوافق بعضه مع بعض ومنها ما لا يفعل ذلك ...

وربما حدث فى نفس الوقت تقريبا تقدمات فنية سريعة فى كثير من الفنون أو فيها جميعا بسبب اكتشاف أو اختراع بعيد الأثر حدث فى أحد الحقول ، ويترتب عليه دفع الفنون جميعا الى السير قدما ، الأمر الذى يوحى بتطبيقات معينة فى كل حقل وقيام سلاسل طويلة من الاختراع التخصص . وطبعى أن ما اكتشفه فيثاغورس من العلاقة الرياضية بين طول الوتر ودرجة الصوت كان من هذا القيل . وقد يكون التقدم التقنى (التكنيكى) الذى يحدث فى كثير من الفنون فى وقت واحد ، راجعا أيضا - الى حد ما - الى نهضة عامة فى النشاط والثروة والقوة والعلموح ، ربما نتيجة نجاح تجارى أو سياسى أو عسكرى ، ويمكن أن يكون للمخترعين والمفكرين والفنانين وأرباب الحرف ونصرائهم نصيب فى الرخاء . ومن ثمة تسود الجو رغبة فى التغيير والتحسين فى كل المجالات ، ويروح الناس ينظرون نظرة جديدة الى الآلات والمناهج القديمة السمجة ويتساءلون عن وسيلة لجعلها أكثر جودة وكفاية . وكثيرا ما يساعد على إنتاج هذه الحالة العقلية ، اختلاط بين الشعوب مع ما يصحبه من انحلال قديم المواد والمعتقدات .

ومن جهة أخرى قد يسبق فن أو أكثر أو طراز أو أكثر غيره من الفنون أو الطرز بسرعة أكبر ، مارا عبر عدة مراحل فى حين يظل غيره ساكنا راكدا . فان فنونا معينة مثل النحات الصغيرة والتصوير على الجدران وصناعة الفخار والمنسوجات تتميز بأنها تتقدم قبل غيرها ، حيث يمكن معالجتها بمهارات وأجهزة تقنية بسيطة ، خلافا للموسيقى السيمفونية والأوبرالية ، وقد تطورت أشكال رمزية من الحيوط التى تجلج على

الأيدى تطورا كبيرا ببعض جزر المحيط الهادى • وربما حدث أن فنا
معينا أو مجموعات من الفنون ، تسير قدما بخطى حثيثة فى ثقافة معينة ،
بسبب ما يقد علىها من الامتيازات ، شأن الفسيفساء فى الثقافة اليزنطية
والزجاج الملون فى الثقافة القوطية •

وبلاحظ أن التغير البعيد المدى ، اجتماعيا كان أو سياسيا يجنح عادة
الى التأثير تأثيرا معوقا فى بعض الفنون ومواتيا فى غيرها، فقد كان انتصار أى
دين جديد - كما هو الحال حين تبناه دولة كبيرة - حافزا قويا للخيال
الفنى فى نواح كثيرة فهو يوفر للفنون التصويرية المرئية والأدبية المادة
لصنع الأيقونات ، كما يوفر للموسيقى والطقوس آلهة لعبادتها • ويتطلب
أنواعا جديدة من المعابد والأواني الشعائرية • ويصدق هذا على عبادة رع
وأمون بمصر ، وعلى نحلة آتون قصيرة الأجل ، وعلى ادخال المجموعة
المبكرة من الآلهة البرهمانية الى بلاد الهند فى العصر الفيدي (Vedic)
وعلى تنسيق آلهة البحر المتوسط المتعددة فى هيكل آلهة أولمبوس ؛ كما
يصدق على تطور الأيقونات المسيحية بعد عهد قسطنطين • وحينما تكون
النظرية اللاهوتية وحدانية على نحو صريح ، يمكن أن تتخذ كبديل عن
الأيقونات ، وسائل من أمثال « الثالوث » والطبقات الهرمية من الملائكة
والشياطين • وهكذا يحدث أن الديانات الجديدة أو الموجات العارمة
والانشقاقات الضخمة والاصلاحات فى ديانة واحدة ، تستطيع أن تجد
وبوضوح مراحل وتعاقبات فى الفنون عن طريق ما يحدث من تغييرات فى
فحواها ومعانيها الرمزية ومراسمها الشعائرية ، ومن ناحية أخرى يجنح
كل تغير ضخم اجتماعيا كان أو فكريا الى الخط من قدر فنون معينة وطرز
معينة من الفن وبذلك يودى الى تدهورها ويؤذن بنهاية مرحلة فى حياتها •
فقد أدى تدهور النظام الأرستقراطى الى الغنى من قدر شعارات النبالة
(Heraldry) وما يرتبط بها من أنواع الفنون التى تسير عن علاقات
الأنساب كما هو الشأن فى جداول روابط الدم وشجرة يسي Jesse Tree
فى زجاج العصور الوسطى وصورها ، فانها بدلا من أن تكون نافعة وهامة

من الناحية العاطفية ، انحطت نحو مستوى من الاهتمام المرضى المحض ،
الذى يتجه مثلا الى القيم الزخرفية والعاطفية ، وتنتقل الهبة والمساندة
الاقتصادية الى فنون أخرى ويذهب معها قادة الفنون .

ولو تأملت نواحي الفن التكنيكية فضلا عن الشكلية التقليدية ،
لوجدت النزعة التطورية فيها واضحة وثابتة نسبيا . ففى كل فن من
الفنون ، قامت الاختراعات المتعاقبة بتزويد الفنان بمجموعة من الأدوات
والمواد والطرائق ، ومجموعة من الأنماط أكثر تنوعا ، لتعالج عالم الخبرة
البشرية الآخذ فى الاتساع ومجال الأذواق الجمالية الآخذ فى الانتشار .
وبينما اختلف ترتيب الاختراعات نوعا ما باختلاف الأماكن فإنه سار عادة
فى درب التطور القائم على دائم التمايز والتكامل : مع مزيد من الآثار
والنتائج المحتملة ومزيد من طرائق ربطها بعضها ببعض .. حتى اذا أوقف
التقدم أو مسه انحراف جذرى ، كان هذا فى العادة راجعا الى أحداث
خارجة عن الفن نفسه * .

٤ - المراحل والتعاقبات فى الأسلوب التضادات والتاربعات البنوية والتراكبات

يتم أيضا تحديد مراحل الفن وتعاقباته على أساس ما أسميناه « الطرز
الأسلوبية المتكررة » مثل الكلاسيكى والرومانتيكى . وهذه المفاهيم تشير
كما رأينا الى نواح متماثلة : (أ) بين فنون مختلفة فى نفس الفترة والثقافة
كما هو الشأن فى التصوير والنحت والموسيقى الرومانتيكية فى أوائل
القرن التاسع عشر ، و (ب) بين فنون ثقافات وفترات مختلفة كشأن بعض
أنواع النحت الرومانى والصينى والهندي القديم . ولا شك أن هذه الطرز
انما تحدد حتما على أساس سمات أقل عددا من معظم الأساليب الفنية
أو الفردية ، وذلك لقلة ما يتصادف تكرره مجتمعا من السمات فى مختلف
الفترات . وهى تتسم بالأسلوبية بسبب اعتمادها قبل كل شئ على نوع

(*) انظر للمترجم جاويد : « التربية عن طريق الفن » لهربرت ريد ، (١)
كتاب بالتعليم المال

المنتج ككل أكثر من اعتمادها على المواد والتقنيات أو الطرز الاطارية التقليدية مثل « الكراسى » أو « صورة وجه شخص ما » ، على أن هذه الفئات تتداخل جميعا وتقاوم كل محاولة للتحديد الدقيق .

والواقع أن تسلسل الطرز الأسلوبية مثل « القديم العتيق والكلاسيكى والباروك » الذى يفهم على أن الواحد فيه يخلف الآخر مباشرة فى ثقافة واحدة هو تقريبا « تعاقب أسلوبى للطراز » ، ومنذ أمد غير بعيد وصف هيجل واحدا من هذه التعاقبات بثلاثيته : « الرمزى والكلاسيكى والرومانتيكى » . وهى فى رأيه ليست بالتكررة ولا بالدورية ، بل ان كلا منها مثلت مرحلة رئيسية واحدة فى التاريخ الثقافى . بيد أن هناك نظريات أخرى تقرر - كما شهدنا - أن تعاقبات معينة من الطرز الأسلوبية تتكرر ولا بد أن تتكرر ، وذلك لأن دورة حياة أى أسلوب تماثل دورة حياة كائن عضوى حى .

وهكذا لا مفر من أن يجرى أسلوب عتيق فى فترة مبكرة طفلية أو شبابية من تاريخ أحد الأساليب ، ثم يجرى أسلوب كلاسيكى أثناء فترة نضجه وأسلوب باروك فى مدة اقتراب شيخوخته أو انحلاله .

وينشأ شئ من الغموض نتيجة لأن نفس كلمة « أسلوب » كثيرا ما تستخدم للدلالة على مرحلة بمفردها ، وذلك (مثل أسلوب القرن السادس القاسى ذى الأشكال السوداء) كما تطلق أيضا على تاريخ الفن بأكمله أو على تعاقب الأساليب الفنية ، وذلك (مثل تصوير الزهرات الاغريقية بمجموعه) . وعندما يشير أصحاب النظرية الدورية الى « حياة أسلوب وموته » فهم انما يشيرون فى العادة الى تاريخ فن بأكمله أو فرع من فن فى ثقافة معينة ، وذلك مثل فن التراجيديات الاغريقية . وربما كان من الأوضح الإشارة الى هذا بوصفه : « تعاقبا أو تسلسلا أو تطورا أسلوبيا » ، أعنى أنه تعاقب لأساليب مختلفة ولكنها مترابطة مثل أساليب أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس . فكل أسلوب فى مثل هذا التعاقب ، سواء أكان لفنان فرد أم لفترة قصيرة ، يشمل عددا كبيرا من السمات .

(وتشير هنا الى أن أرسطوطاليس لا يذكر الا وصفا موجزا جزئيا لها)
 في كتابه « فن الشعر » « Poetics » فيما يتعلق بعدد الممثلين ومجموعة
 الكورس وغير ذلك من الوسائل التكنيكية الداخلة في ذلك الفن . ولاشك
 أن « تعاقبا أسلوبيا متكررا للطراز » كالذي شهدناه من فورتا ، لم يكن
 في امكانه أن يحتوى الا على سمات قليلة فقط في كل مرحلة من المراحل،
 وذلك لأن قلة فقط من هذه السمات هي التي تستطيع التكرار في سياقات
 كثيرة مختلفة .

ويصف كروبر (١) ما يعمده التعاقب الرئيسى للمراحل في حياة أحد
 الأساليب وهو فيما يرى تعاقب يتكرر - في كثير من أساليب الفن التي
 لا رابط بينها ، وهو يبدأ « بالجمود الفج أو البلادة عند النشوء » ، ثم
 يتلو ذلك ، دور عتيق يتطور فيه الشكل الى حالة من التحدد القاطع
 (definiteness) ، ولكنه لا يزال جامدا ، ثم التحرر من النزعة العتيقة
 (Archaism) . ثم هو يقول : وبعد الانجاز التام يجيء دور
 اجهاد التماسا للتأثير ، وهو : « الروكوكو الكثير الزخارف ، والتعبيرية
 المفرطة ، والواقعية المغالى فيها (ultrarealism) أو الزخرفة المسرفة
 والضمور التكرارى وموت الوجدان في الأسلوب . وبعد هذا « لا تلبث
 الفنون الكبرى حتى تذوى سريعا ويصبح لزاما عليها أن تبدأ من جديد » .
 وهو يرى أن هذه الدورة من العتيق الى الروكوكو تتكرر في كل من فنى
 النحت والعمارة الأوروبيين ، وكذلك ببلاد الهند والصين ومصر كما تتجلى
 ببلاد المكسيك لعهد سكانها الأصليين مع تكرارات مماثلة في فنون التصوير
 والموسيقى والأدب .

ويميل مؤرخون آخرون الى أن يدخلوا في هذه الدورة طرازا
 « هندسيا » ، باعتباره عاما تقريبا في مرحلة العصر الحجري الحديث في
 الفخار والنسيج ، ففي النسيج يرجع جزئيا انتشار هذا الطراز الهندسى الى

(١) انظر (Style and Civilizations) ص . ٢٥ ع . ٤ .

سهولة عمل التصميمات ذات الخطوط المستقيمة كما هو الشأن في بطايات
الهنود الحمر . على أن المنحنيات المستقيمة الخطوط والبسيطة شائعة في
الفخار القديم وكذلك في الكتابة بالصور المعبرة (Pictographs) .
وغالبا ما يطلق على المرحلة التي تلي المرحلة العتيقة ، اسم المرحلة
« الكلاسيكية » ، وتعرف بأنها توازن بين الأشكال الانسانية ذات التركيب
الحيوى (biomorphic) التي تعبر عن الحياة الديناميكية المتحركة ، وبين
الاطارات الهندسية الجامدة كما هو الشأن في معبد اغريقى بما له من
نحات قوصرية (Pediment) وهي تحقق بالمثل توازنا بين الوحدة والتعدد،
بين البساطة المقيدة ووفرة التفاصيل . وهذه الناحية من الاتجاه الكلاسيكى
يلخصها القول الاغريقى المأثور من أنه « لا شئ أكثر من اللازم » .

وفي حدود هذا المعنى يجنح البعض الى وضع « الباروك » بعد
« الكلاسيكى » ثم يتبعونه « بالروكوكو » ، و « الباروك » - بوصفه طرازا
يعاود الظهور ، يدل على القوة والثقل والكتل الدوارة والوفرة الزائدة من
الزخرفة ، وعدم الانتظام فى الشكل وانعدام التوازن جزئيا ، ونزعة لغير
معالم الأشياء وعدم توضيحها سعي وراء بناء شكل موحد - هى نزعة الى
التقدم تدريجيا نحو الذروات الراسخة . أما « الروكوكو » ، فانه كما
رأينا ، يعنى توكيدا يركز على المنحنيات الخفيفة والصغيرة والألوان الفاتحة
والتذهيب ، والحليات النسيهة بالزغب والمخرمات (الدتلا) والتركيبات
غير النسقة ، وإيحاءات الى الرشاقة الأتوية الرقيقة والترف الناعم لا الى
القوة الضخمة . ثم ظهر بأوروبا بعد الروكوكو ، الأسلوب الرومانتيكى،
الذى تفرع فى طرق متعددة . كما شمل نزعة نكوصية نحو الطبيعة
والبساطة البدائية ، وتوكيدا على الاندفاع والانفصال والتخيل بدلا من
العقل ، وعلى الحرية بدلا من الوحدة والنظام . وغالبا ما كان يمجّد الفلاح
والطفل والهمجيّ الشهم ، وثمة شعبة أخرى أكدت الطراز البطولى
والتبقي والوسيطى (المتسب الى المصور الوسطى) والعاطفى والتباهى .

وجاء بعد الأسلوب الرومانيكي في الفن المرنى الأوربي ، تعاقب سريع من أساليب متراكبة ، من مذاهب متنوعة مثل الطيمية والتأثيرية والوحشية Fauvism (والفوقية مذهب التحرر من قيود التقليد) والتعبيرية وبعد التأثيرية والتكيفية والمستقبلية والسريالية والتجريدية ، غير أن بعض هذه يمكن اعتباره امتدادات لعناصر معينة في الرومانيكية ، كما يمكن اعتبار بعضها الآخر ارتدادات الى أساليب أبكر . وطبقا لرأى أصحاب المذهب الدوري المتشائم ، يدل هذا التنوع على الاضطراب والانحلال والاضمحلال . على أن هناك قوما آخرين يعدونه فترة تجريب انشائي بناء متعدد الخطوط . ولم يحتل أسلوب واحد معين مكان الرومانيكية من حيث مجاها وتأثيرها . ومعلوم أن المذهب « الانتقائي » و « التجريب » ، يمدان سمات عامة ولكنهما ليسا أسلوبين .

هذا ومن المسير أن يختزل تاريخ الأساليب المرنية الأوربية - ابتداء من مرحلة العصر الحجري الحديث حتى مرحلة عصرنا الحالي - الى ذلك الضرب من التكرارات الواردة في ثلاثي كروبر « العتيق - الكلاسيكي - الروكوكو » ، اذ لا بد للمرء أن يضيف اليها ثلاثة أخرى ، هي : الهندسى والباروك والرومانيكي وقد يضيف أيضا مذهب الالزامات والمذهب الطيمى والتأثرى والتعبيرى والسريالى والتكعيبى والتجريدى أو اللاموضوعى . ولا شك أن الكثير سيتوقف على الطريقة التى تربط بها هذه الأساليب بعضها ببعض ، فمثلا ترى هل « الرومانيكية » والتأثيرية استمرار « للباروك » ، كما قد يتبدى من تعريف فولفن للباروك أم هما متمايزان مستقلان؟ وماذا ينبغى فعله بالطراز «اليزنطى» فى مثل هذا التعاقب؟ فهل هو فن أو أسلوب منفرد له « حياة » يختص بها ومن ثم فهو بالتمعة مرحلة عتيقة كلاسيكية وروكوكو؟ أم هو نكوص عن الكلاسيكية الرومانية الى النزعة العتيقة الشرقية بما لها من محسنات زخرفية ؟

وينجلي فى الفن البصرى الاغريقى ابتداء من فترة العصر الحجري

الحديث قدما الى العهد الهلينستى ، تعاقب محدد الى حد ما ، يبدأ من الهندى والعتيق الى الكلاسيكى والباروك . وهك لحات من الروماتيكية فى الشعر الرفي الهلينستى والرومانى ومن التدفق الغزير للباروك فى فن العمارة والنحت الرومانى لمهد الامبراطورية .

وتكثر الأساليب الهندسية والعتيقة فى جميع الثقافات المنتجة للفن ، على أن الأساليب الكلاسيكية والباروكية المكتملة التطور ، هى أكثر اقتصارا - كما قد ينتظر - على الحضارات الراقية ، مثل حضارات فارس والهند والصين واليابان . فهنا يمكننا أن نمر بين حين وآخر ، على تكرارات لما يسميه كروبر بتعاقب المراحل الثلاث الذى تسبقه «الهندسية» وبذلك يتكون تعاقب من أربع مراحل . وبعد هذه المراحل بل على امتدادها ، يحدث الكثير من الارتباك والاندماج بين الأساليب بسبب الغزو الأجنبى ، وقيام الأسر المالكة وسقوطها وهجرات الشعوب واعتناق أديان جديدة وما إليها من أسباب خارجية وقد تتألق شعوب وأساليب ، حيناً من الدهر فى التاريخ ، كما فعل الاسكيزيون ثم يتوارون عن الأنظار دون أن يمتد نموهم .

أما فيما يتعلق بتاريخ الأساليب الواسعة الانتشار ، فإن الأبحاث لم تثبت نظرية التمعنى (organismic) القائمة على النمو والاضمحلال الدورى القاطع . فمن المحقق أنه لم يبق دليل يثبت أن أسلوب الروكوكو أو الروماتيكى لا بد بالضرورة أن يعقبه الاضمحلال والفتاء .

غير أن هناك فرضا بديلا محتملا ، وهو أن التعاقب التكرار من الهندسى الى الروكوكو أشبه بالمحاولات المتكررة التى يحاولها الناس بأماكن مختلفة لبناء منزل ذى عدة طوابق ، فهم يبنون بادئين (بالدروم) صاعدين الى طابق أو طابقين أو ثلاثة وإذا بهم يجدون البناء ينهار بسبب ضعف داخل فى أو ضغط خارجى عليه ، وقد يحدث أحيانا أن يظل البناء قائما الى حين ولكن مقدار المواد يستنفد ولا يمكن بعد ذلك إضافة شئ آخر

جديد الى البناء • وقد واصلت الفنون فى الحضارة المعاصرة محاولاتها متجاوزة الروكوكو والروماتيكى ، ولكنها استخدمت فى ذلك مواد وأنشكالا بلغ من اختلافها أن بناء واحدا قويا ذا مستويات أعلى لم يتوصل أحد الى انجازه ، فقد تهدم الطوابق العليا مرة أخرى بحيث ينبغى على الفن أن يبدأ من جديد من منطقة أدنى كثيرا ، أو يمكن ملاقة المواقف والتغلب عليها فتقام من نمة طوابق أخرى جديدة بطرائق قوية جديدة •

وهذا الفرض يدل ضمنا على أن هناك شيئا ضروريا لا بد من توفره فى تعاقب المراحل • فليس الانسان ملزما بقبول « نظرية التعضى » بحذافيرها ولا أية حجة جامدة ، لكى يسلم بأن بعض أنواع الفنون ينبغى أن تسبق بعضها الآخر ان كان يراد أن يحدث أى نمو ، على أن هذا الرأى يصدق على الفنون جميعا صدقه فى العلم والتنظيم الاجتماعى ، فعلى الجملة - وان لم يكن دائما - ينبغى للبسيط والسهل وغير التمايز أن يرد قبل المعقد والصعب والتخصص • فالحركات النكوصية الداعية الى البساطة تمت حالات استثنائية وهى لا تؤثر فى القاعدة العامة القائلة بأن الفن فى مراحلها الأولى ينبغى أن يتقدم فى تعاقبات تطورية ، وينبغى أن تجيء الأسس والجدران قبل السقف ، والألحان البسيطة ودقات الطبول قبل السمفونيات ، والحكايات الشعبية قبل القصص والروايات • ولا بد لأوليات أى أسلوب من أن تجيء قبل منجزاته المعقدة المتنوعة ، كما سبقت بدايات الجبل الشوكى تنوع الأنماط الفقارية المعقدة • وجدير بالملاحظة أن أوليات البولونية (التعدد الصوتى) عند باخ يمكن استكشافها فى فصل الأصوات الذى أدخل ببطء فى الموسيقى الجريجورية المتأخرة •

هذا وان أقدم تعاقبات التاريخ الثقافى هى التى تبدو ضرورية الى أقصى حد ، وتبعا لذلك تبدو أنها سارت فى خط مستقيم الى أقصى مدى • فلا بد للانسان أن يطور أولا جميع اللوازم الضرورية لكل فن وثقافة متقدمين ، من أمثال اللغة المنطوقة والمكتوبة ، والآلات الموسيقية ذات

الطبقة الصوتية (Pitch) المتغيرة ، والقدرة على رسم شكل معلوم أو
نحته أو عمل نموذج له . وهو يستطيع عندئذ الانتقال الى المقدمات
الحديثة .

ولهذا السبب نفسه تبدو التعاقبات قبل التاريخية أقل اختلافا في
أرجاء العالم من التعاقبات المصرية المتحضرة . وان التغيرات التي يؤكدتها
الانثروبولوجيون (علماء علم الانسان) . . - مثل التي تتجلى في صلة
القربى البدائية والرسم البدائي - تبدو قليلة العدد طفيفة الأهمية بالموازنة
الى تنوعات الفنون في الحضارات الراقية ، وكلما جمع الانسان المزيد من
التقنيات والأساليب المتحضرة توفر لديه مجال متزايد من الاختيارات
المتاحة . . ويصبح تعاقب الخطوات في الفن أقل ضرورة وأقل تجانسا ،
ويصبح اختياريا على نحو متزايد وعرضة للتغير في مختلف اليئات ، ومنى
نهياً للمراء اختراع لغة يمكن العمل بها ، يستطيع أن يفعل بها أيأ من
أشياء عديدة . فكل تقدم تقنوى يفتح أبواب مجال رحب آخر من البدائل .

وقد أدى فصل الفن تدريجيا عن الدين والسياسة والتكنولوجيا النفعية
الى تحريره من نواح معينة ، وبذلك أضاف مزيدا من فرص التعبير بين
الفنانين والأساليب المحلية . ذلك أن الفنون - وقد انفصلت عن جنورها
السابقة القائمة على الحاجة الأساسية والايديولوجيا الجماعية ، وزادت تهذيبا
وتهيؤا للقيم الجمالية واللذية - أصبحت طليقة السراح تستطيع أن تطلق
في حرية أوسع وسط رياح الذوق والمذهب المتغيرة . ولم تعد تعاقبات
الأساليب تربط بالتغيرات التي تلم بالمقومات الثقافية الأخرى . ومن ثمة
يتبع تنوع متزايد .

وكانت المراحل المبكرة من الثقافة والفن أكثر نمرضا لفترات حافلة
بالتوازل . وغير خاف أن ما تم تسجيله فعلا أقل مما أنجز . وغير خاف
أيضا أن ضياع مكتبة واحدة ومخطوطة واحدة أو حتى مهارة رجل واحد
ومخزون ذاكرته ، ربما هدم عمل قرون سابقة . فلا وجه للمعجب اذن من

أن التاريخ الأبرق القديم يبدو كأنما هو جولة دائمة من اقراض ثقافات
وبدايات جديدة • وفى عصرنا الحالى يستطيع الناس أن يقتلوا بعضهم
بعضا على نطاق واسع ، ولكن أصعب الأشياء طرا عن أى وقت مضى ، أن
يدمروا نتائج الحضارة وسجلاتها اللاحية(*) • وبالتالى أن يردوا الفن
الى بدايات جديدة •

ولم يكن تعاقب المراحل الزاميا على نحو صارم حتى فى أزمنة ما قبل
التاريخ ، ولا يعرف بعد ماذا كان التعاقب المضبوط فى فن التصوير فى
العصر الحجري القديم وعما اذا كان أسلوب كهف «لاسكو» (laseaux)
العتيق المتطور ، قد سبقه - أو لم يسبقه - أسلوب شبه هندسى ضاع اليوم
واندثر • ويتوقف ما هنالك من ضرورة فى تعاقب الأساليب على طبيعة
النمو العقلى بأجمه ، ذلك أننا فى كل خطوة نخطوها الى الأمام نقيّد بعض
ما تعلمناه من قبل • وليس من الضرورى أن الرسم العتيق المتطور ذا
الطراز الواقعى يستلزم أو يفترض سلفا وجود مرحلة أبكر من الرسم
الهندسى الدقيق أو العكسى • بل الأرجح فيما يبدو أن طرازا غير متميز
نسبيا وأقل صقلا وأكثر بساطة قد سبق الاثنين كليهما •

وهناك فارق حقيقى بين الأساليب التى تنجح الى اثاره فيض عاطفى
مع تعبيرات عن طاقة ديناميكية وقوة وعظمة وبين نظائرها التى لا تنجح الى
شئ من هذا • والباروك على الجملة يعد من الطراز الأول ، كما هو الشأن
فى أعمال ملتون وروبنز ، وفى كنيسة سانتا ماريا دلا سالوتى • أما الأشكال
الكلاسيكية فتزعم أن تكون أكثر تقيدا ، بينما العتيقة والهندسية أشد منها
تقيدا أيضا • فان التصميم الهندسى الدقيق يرمى الى تنظيم محكم صارم •
وهو على المستوى البدائى يرمى الى ابتهاج الصناع الأولين بالمناذج
النسقة ، كما أنه على مستوى عصرى يوحى بوجود تنظيم عقلانى وقياسى

(*) اللاحية : Inanimate من الموات الباردة من الحياة •

(المترجم)

علمي • وفي الجملة قد انطوى التعاقب من الهندسي البدائي الى الباروك والروماتيكى ، على قوة متزايدة على التعبير عن الحياة البشرية المفعمة بالنشاط وعن ارادة الانسان وانفعالاته •

وبدلا من اعتبار الباروك والروكوكو منحطين أو شائخين أساسا فربما كان الأصح والأضبط القول بأن أى أسلوب وأية مرحلة فى تعاقب الأساليب ربما مسه الانحطاط أو الهرم ، فانه يصبح كذلك متى مورس بغير تخيل وقدرة على الاختراع ، اذ يؤول الى تكرار رتيب ممل آلى لصيغ مقرر • أجل ان عملا ما فى أى أسلوب يمكن أن يقاسى من نقص فى القيم المتوقعة أو قد يتسع ويضاعف من التفاصيل ما يتجاوز كل ضبط •

ويقدر ما ينزع الباروك الى تأكيد الكثرة والتعقيد والوفرة والقوة والعظمة فانه يخضع لنفس مصير الطرز الأسلوبية الأخرى : وأعنى بذلك أن الناس يملونه فى النهاية ويطلبون تقيضه • فما كان يبدو جليلا فخما يتحول حاله ، فاذا هو يبدو متكلف العظمة مصطنع الطين ؛ وما كان يبدو فاخرا يبدو منمقا مغرورا متباها على نحو سوقى مبتذل • ولنفس السبب فان ما كان يبدو أجرد وأجوف ، متوترا فاترا فى المرحلة الأولى ، يؤول به الأمر الى أن يبدو الآن مقيدا مجردا من كل زخرف ، واقتصاديا على نحو رائج •

ولا شك فى أن مثل هذه التقلبات فى الذوق تؤثر فى اتجاهات الفن ، كما تتأثر بها • وهى ترتبط بالحركات المتأوبة والذبذبات البندولية المتكررة فى تاريخ الفن ، تلك التى وصفها مختلف الكتاب باسم الأبولوجية والديونيسية حينا والكلاسيكية الروماتيكية حينا ، وروح الشعب وعواطفه حينا آخر ، وهذا التناوب متغير غير منتظم ، حيث ينطوى على أنواع من التضاد مثل : العقل والعاطفة ، والعلم والفن ، والوحدة والكثرة ، والنظام والانطلاق ، والبساطة والتعقيد • وهو يتصل بتعاقب الطرز الأسلوبية من حيث أن طرازي الباروك والروماتيكى غالبا ما ينحرفان نحو الطراز الديونيسى عن طريق تأكيدهما للتعبير الانفعالى ، على حين أن الطرز

الكلاسيكية والعتيقة والهندسية غالبا ما تؤكد - أو تبدو في حينها كأنها تؤكد - ما يتسم به الأبولوجوني من ترتيب وصفاء • وما من شك في أن التعارض بين هذه المتضادات المختلفة يضيف كثيرا الى الجدل المتعدد القائم في التاريخ الثقافي • فبينما يكون أحد الطرز في صمود أو قد بلغ قمته ، يكون مناخ الذوق بدوره غير موائم للطرز المضاد •

على أنه قلما احتضنت مثل هذه الاتجاهات الثقافة بأكملها • وهي لا تشمل الفنون جميعا ولا جميع التيارات المتنازعة داخل فن معلوم ، الى نفس المدى في نفس الوقت • ذلك أن بعض الفنون سوف تكون محافظة مقاومة كما كان في فن العمارة ازاء الحركة الرومانتيكية • وهناك في داخل كل فن تضاير متزايد في الفئات المتنازعة : المحافظين والمتحررين والأكاديميين والطلعيين والنخبة الممتازة أو الصفوة الفكرية • والجباة العالية ، أو « الطوال » الشعر ، أصحاب الثقافة الرفيعة والتسميين ؛ البالين والمراقين والياقيين •

ويميل المرء أثناء تلخيصه الاتجاهات الكبرى مثل الرومانتيكية الى المغالاة في تبسيطها باعتبارها منظوية على اتجاهات متوافقة متوافقة في كثير من الخطوط • وهكذا قد يفالى المرء في تبسيط « الحركة البندولية » للتغير الأسلوبى ، كأنما قد حدث التغير في جميع التضادات في وقت واحد • وقد يجتمع اتجاه رومانتيكى نحو الحرية والعاطفة وعدم الانتظام عند بعض الفنانين ، مع تذييل نحو الوحدة الساذجة البسيطة (كما حدث في غنائيات هاينى* مثلا) ، وهو يحدث عند آخرين مثل فاجنر وهوجو مرتبطا بنجوح نحو التقيد والتمددية • وربما يفضى الهرب من قواعد الكلاسيكية المحدثنة بالمضى الى الديمقراطية المتحررة (شيللى وهويتمان) وربما يفضى بغيرهم الى رجعية المصور الوسطى (دى بونالد ودى ميستر) ، فما قد يبدو لأول

(*) هنريخ هاينى : (١٧٩٧ - ١٨٥٦) شاعر الاني يمتاز شعره بالتمرد والخيال الجامح والتحكم والفكاهة الساخرة .
(المترجم)

وهلة « تأرجح » بندولي لثقافة كاملة مفردة يتكشف عن تأرجحات
(بندولية) داخلها ؛ شبه مستقلة وغير متأسقة •

على أن صورة البندول قد يغالى الناس فى تبسيطها بطريقة أخرى •
فكما لاحظنا سابقا ، لا يعود الفن مطلقا الى حالته السابقة بالضبط ، فالعناصر
تتراكم من تأرجح الى آخر (أى حركة البندول) وتتدخل التغيرات
التطورية لتجعل التأرجح ينطلق فى خط متعرج •

ولو تأملنا الفنون البصرية فى الحضارات الأولى لوجدنا التعاقب من
الهندي الى العتيق الى الكلاسيكى الى الباروك تطوريا فى أساسه من حيث
أنه ينطوى على الجملة على تزايد فى تمقيد الشكل والمحتوى العقلي • وهو
يحاول توحيد مجموعة متنوعة متزايدة من الأشكال: من خطوط مستقيمة
وزوايا وأقواس بسيطة الى منحنيات تسم بالزبد من الانطلاق وعدم الانتظام ،
ومن المساحات المسطحة الى الكتل المشككة نماذج أو مناظر Vistas
عميقة ، ومن الألوان السادة البسيطة الى التركيبات اللونية الثنية والأضواء
الجوية ، ومن الأنماط التجريدية الى التمثيل الواقعي والخيالي فى تفصيل
مسهب • والأساليب الهندسية والعتيقة انما هى على الجملة أبسط من
الكلاسيكية والباروك حيث ان نصيها من التفاصيل والمقومات المتطورة أقل
عددا • ولكن هذا لا يصدق على كل حالة ، فان فى الامكان أن تعقد
الأشكال تعقدا لا حد له داخل حدود الأسلوب الهندسي أو العتيق ، نتيجة
لتكاثر الخطوط المستقيمة والمنحنيات البسيطة وتناسجها بعضها مع بعض •
وان غلب على أية ثقافة حافلة بالحركة وطول الأجل ، الميل الى الانتقال
الى طرز من الأشكال مختلفة وأكثر مرونة بعد بلوغ شيء من الكفاية فى
الطرز الأبسط • فكلما تفتح العقل والثقافة فى حقول أخرى مع نشاطات
وخبرات ورغبات متنوعة فانهما يطالبان بأساليب جديدة أقدر على التعبير
عنهما واشباع مطالبهما • وقديما فعل تصوير الزهريات الاغريقية ذلك
الشيء نفسه ، بدلا من بقائه الى الآن على المستوى الهندسي أو العتيق ،

وهو يحاول تعقيد أنماطه الى ما لانهاية • كما حدث نفس ذلك الشيء في التنظيم الاجتماعى ، حيث انهارت في النهاية التعقيدات القبلية وحل محلها نوع جديد من الحياة الاجتماعية أكثر مرونة ، يفسح المجال لنشاط وخبرة أكثر تنوعا • على أنه لا الرسم الهندسى ولا العتيق ، ولا النحت الصلب المجرد من الحلفية بكاف للتميز عن اهتمام حضارة ناضجة بالتنوع الوفير للأشكال الطبيعية والمشاعر الانسانية • ولذا اضطررا أن يفسجا الطريق للكلاسيكى والباروك الى حين ، ولكن ليس بالضرورة الى الأبد •

وكبرا ما تحدث النكصات أى حركات الارتداد عن الكلاسيكى والباروك الى الهندسى والعتيق من الطرز كما رأينا ، أو تحدث انتعشات للنوعين الآخرين • بيد أن الارتداد أو الانتعاش لا يكونان البتة كاملين ولا يمكن أن يكونا كذلك عندما تظل التقاليد المتراكمة قائمة • وبديهي أن شكلا هندسيا أو عتيقا تم انتاجه بعد الوصول الى المرحلة الكلاسيكية يختلف اختلافا كبيرا عن نموذج بدائى حقا لذلك الشكل • غير أن الانتقال من الباروك الى الهندسى لا ينطوى على انحطاط بالقدر الذى يبدو • وقد لحظنا في فصول سابقة كيف أن الانتقال يمكن أن يكون الى حد ما ، محاولة لاسترداد قيم مفقودة واستغلال موارد مهمة ، ولاحياء الطراز الأبعد بالإضافة الى الطراز الأحدث • وهذا تطورى أيضا أو يمكن أن يكون كذلك •

وغنى عن البيان ، أن امكانات الأسلوب الهندسى والعتيق لم تكن قد استنفدت عندما انتقل الفنانون الاغريق الى المرحلة الكلاسيكية • فان الكثير من النوع البدائى من الأسلوب الهندسى والعتيق كان جامدا ، خلوا من الرشاقة ، وملتصا لطريقه على غير هدى • وقد تيسر بعد بضعة قرون ادراك أن بعض الأشياء الطريفة يمكن عملها كذلك فى أنماط الشكل القديمة • • فكان فى امكان المراء العودة الى تعقيد أى أسلوب هندسى أو عتيق الى ما لا نهاية • وفى بعض الثقافات كان هناك دافع آخر يولد مثل

ذلك الكوص ، هو نزعة دينية صوفية أو حظر Taboo يفرض على التمثيل الواقعي . ولو تأملت النقوش السطحية الاسلامية المصرية على الأبواب الخشبية والزخارف الجدارية لرأيتها بلغت غاية عالية من التقيد على أساس هندسي بحت . والحق أن اللوحات والفسيفساء البيزنطية تحوى كثيرا من السمات المتينة المتعلقة بالرسم وعمل النماذج (النمذجة) ، جنبا الى جنب مع بالغ التقيد فى التصميمات الزخرفية ، وكان كلاهما الى حد ما ، نكوصا واعيا اراديا عن الكلاسيكى الباروك الواقعى ذى الأبعاد الثلاث ابان الامبراطورية الرومانية فى عهدها الأول .

وقد مرت علينا فى الأزمنة الحديثة أمثلة عديدة للعودة ، عن طيب خاطر ، الى الشكلين : الهندسى والعميق . وقد أنتج نيكاسو الشكلين كليهما . وبعد رقة التصوير التأثرى ولسانه الخفيفة ، قاد سيزان حركة العودة الى التصميمات المجسمة التى استخدمها أساتذة الفن الكلاسيكى المحدث وبخاصة بوسان ورافائيل ، محتفظا بألوان التأثيرين . على أن الأجيال التالية انتقلت الى التجريدات التكمية وغيرها من التجريدات الهندسية بما فى ذلك ما استه موندريان من تصميمات مسطحة مستقيمة الخطوط ، وكان هذا نكوصا أعنف ، ولكن أوحى به أيضا العوامل السائدة : أحيانا الاعجاب بالعلم وأشكال الآلات (الماكينات) كما هو واضح فى أعمال « ليجه » ، وأحيانا التأثر بفن النحت الزنجرى البدائى بما حوى من مجسمات (solids) شبه هندسية ، وأحيانا كان مصدر الهامه اهتمام علمى بالتحليل البصرى (كما هو الحال فى أعمال براك) أو فى الهندسة المجسدة (مثل أعمال ناعوم جابو وأنطون بفزير) . وفى جميع هذه الحالات ليس النكوص الى مرحلة أسبق ، الا نكوصا جزئيا وسطحيا ، ويختلف اتجاه الفنان ودافعه وكذلك تختلف معانى الأشكال المنجزة . فان الفنان المصرى الذى يعمل فى أسلوب مميز ، هندسيا كان أم عبقا ، يكون لديه خلفية مصقولة من المعلومات ، وتتوافر له وسائل المقارنة مع

أساليب أخرى كثيرة متأخرة في زمانها ، يتجنبها تجنباً واعياً في لحظته الحاضرة . فهو يحيى البدائي ، ويحوّله في الوقت ذاته الى شيء عصري أساساً ، الى جزء من حضارته هو ، وفي إمكانه أيضاً اجراء التجارب على أساليب الكلاسيكي المحدث والباروك المحدث ، والروكوكو المحدث . وإن فنانا مثل بيكاسو أو الموسيقار الروسي استرافنسكي ليستخدما طبقاً لارادته أية واحدة من هذه أو يستخدمهما جميعاً باعتبارهما موارد اختيارية في فن تراكمي .

• - التفاعلات الجدلية بين الفنون : ازدياد التباين المتعدد المخطوط بين المراحل والتعاقبات •

تظهر بعض هذه الاتجاهات والاتجاهات المضادة ، وحركات التقدم والتكوص في كثير من الفنون في وقت مما ، ومنها ما يحدث في فن واحد فقط . ويمكن أن تحرك الفنون المختلفة في اتجاهات متضادة في بعض النواحي . وذلك من شأنه تعقيد العلاقات بين الفنون وزيادة ما في إحدى الحقب من تنوع . وهو يحول بين المراحل والتعاقبات في مختلف الفنون وبين التلاقي التام بعضها مع بعض أو مسح نظائرها في المقومات الثقافية الأخرى . وبذلك ينوع بل يحجب في بعض الأحيان الاتجاه التطوري الرئيسي .

وعندما ينتشر أسلوب معين كالرومانتيكية مثلاً ، انتشاراً واسعاً عن طريق الثقافة في زمن معين ، فإنه يضاف على العصر بعض الانساق ولكن ليس كله قط . ويمكن أن يحدث أثر مماثل لهذا عن طريق الانسجام النسبي بين الكنيسة والفن والعلم ، والمقومات الاقتصادية وسائر المقومات الثقافية الأخرى .

ويمكن زيادة الانساق وتدعيمه عن طريق تأثير فن في آخر . فإن الأشكال المتشابهة في صناعة السلال وصناعة الجبال والنسيج ، يجسرى محاكاتها في الفخار الملون وفي تحلية المخطوطات . فكثيراً ما يؤثر فن

تحقق له الامتياز ، بوصفه أسلوبا متزعا ، في فنون أخرى أدنى منه .
وعلى هذا النحو أثر تصوير عصر النهضة في الزجاج الملون والطنافس
المعلقة (السائر المزخرفة التي تحلى بها الجدران) • وحاكى الشعر
الأنماط الموسيقية والعكس بالعكس • وهو شئ يشترى به أحيانا في
عناوين المؤلفات • (مثل • قطع القصص الشعرية Ballades لشوبان ،
وقصائد كونراد آيكن * ، المصنوعة • التسييمات • و • الارتجالات • ،
والموسيقى لايمى لول •)

وكثيرا ما يكون التقارب من ذلك القليل بين الفنون في العصر
الحديث جزئيا قصير الأجل ، فلا يلبث كل فن أن يكشف في النهاية
عيوب محاولة اقتفاء أثر فن آخر بدقة • فان الزجاج الملون ، والطنافس
المعلقة (الأستار المزخرفة) اكتشفا أنهما ضحيا بالكثير من قوة أثرهما في
ناحية التصميم اللوني ، وأخفقا في الوقت نفسه في مجاراة فن التصوير
من الناحية الواقعية ؛ لذلك فانهما في السنوات الأخيرة تحولتا عن أسلوب
عصر النهضة التصويرى وعادا الى تقليدهما الخاصة القديمة • وفي الحين
نفسه ابتعد فن التصوير عن تقاليد عصر النهضة ، وعمد في بعض الحالات
(مثل الفنان روو • Rouault) الى تقليد الزجاج الملون • ولا تزال هذه
الأفانين ، من الانجذاب الى الأشياء والنور منها ، مستمرة لا تنقطع • وان
داخلها شئ • من التوليفات مثل اللوحة التي رسمها ماتيس للمصلى في مدينة
فانس (Vence) • فهي تجمع بين السمات المميزة لكلا من الزجاج الملون
والتصوير بأسلوب موحد جمع بين الزخرفى والرمزى •

وقد أسلفنا اليك أن المراحل في تاريخ الأساليب لا تقابل بالضبط
مع نظيرتها في تاريخ التقنيات (التكنيكات) الفنية • وقد درسنا من فورتا
بعض ما للمراحل من نواح دورية ظاهريا • ويبالغ أعداء التطور في
هذا الفرق في انكارهم على الأسلوب كل تطور تراكمى وانكارهم ذلك

(*) كونراد آيكن : (١٨٨٩) شاعر وناقد امريكى • (المترجم)

بالتعبية بالنسبة « لأساسيات » الفن ، ولا شك أن هناك بعض التقابل أو التماثل ، فضلا عن أن كلا من طرازي التعاقب يتطابق تماما والعمليّة الكبرى : عملية التطور الفني والثقافي . على أن هناك فرقا حقيقيا ينجم عن طبيعة الأساليب وعن البراعة الفنية الخلاقة .

وليس من الضروري أن يقوم كبار الفنانين أو حتى الفنانون على الاطلاق بانتجاز مختلف نواحي التقدم التقنيّة الكبرى في الفنون . اذ كثيرا ما يأتي بها المهندسون أو التكنولوجياون أو المخترعون في مجالات أخرى ، مثل جوتنبرج وأديسون ، أولئك الذين يتبين عرضا أن مخترعاتهم نافعة في الفنون بل ربما ثورية . وتم نواحي التقدم في الفنون أحيانا على يد صناع متواضعين ، مجهولين يعملون جنبا الى جنب مع فنانين أساتذة . ومن هذا الطراز ، ربما كان المخترعون المجهولون للقيارة (Lyre) والصفارة (Flute) الذين تسبب الأساطير اختراعهما للآلهة . وربما كان منهم أيضا مخترعو التماثيل الشمعية المفقودة ، والرسوم الجصية وصور الدستمبر* (Tempera) والمقد والقبة والقصيدة الفنية والملحمة اللتين غالبا ما تسببان خطأ الى بعض كبار الفنانين الذين استخدموها فقط . والحق أن هذا يصدق على المقومات الشكلية وأنماط الاطارات التقليدية في أي فن من الفنون ، مثال ذلك الكونترابنت (counterpoint) والفويجه (fugue) في الموسيقى . وليس من الضروري أن يكون الانسان فنانا بالمعنى الكامل للكلمة لكي يخترع المخترعات أو يحسنها . وقلما اخترعها كبار الفنانين وان نسب اليهم في بعض الأحيان الفضل في ذلك . وغاية ما في الأمر أنهم غالبا ما يسارعون الى استخدام الجديد من الأشكال والتقنيات التي يمضون بها قدما فيملأون أرجاءها وجنبتها بالصور والمعاني ، ويفيضون عليها من الامكانيات غير المتوقعة ، وينوعون فيها بما يدخلونه من فروق وظلال دقيقة مذهشة ، ويثرونها بالتفاصيل الأصيلة . وقد جمع

(*) الدستمبر هو الرسم بمرج الألوان بالبيف أو الفراء بدلا من الزيت .
(المترجم)

بعض الفنانين المخترعين مثل والت دزنى بين كلا الأمرين ، وكانوا طليعة رائدة على امتداد خطوط تقنية وشكلية ، ولكنهم ملثوا فراغاتها وجناباتها بتفاصيل محددة الشكل والمعنى ، ليس من الضروري أنها عظيمة . وغالبا ما يعقبهم فنانون أعظم منهم يعملون على الأسس التي أشرنا إليها من تونا . وكلهم يتسمون الى تطور ثقافى كلى واحد ، ولم يكن فى مستطاع جوتو ابتجاز ما أنجز لولا اختراع التصوير الجصى ولا فى امكان بيتهوفن ذلك لولا التدوين الموسيقى واختراع آلات الأوركسترا .

وقد شمل تطور الفنون ، كما رأينا ، تغاييرا متزايدا من نواح كثيرة ، وذلك مثل : المهن والتقنيات والأشكال وما فى الأشكال من تفاصيل . وأدى ظهور القومية واستخدام اللغات الوطنية بدلا من اللاتينية فى الكتابات العلمية والأدبية ، الى ايجاد التغاير والتمايز بين الآداب الأوربية . ولكنه أدى فى الحين نفسه الى اطلاق سراح الموارد المحلية واستهاض الأنماط الوطنية من التكامل الثقافى . ويستمر التغاير الفنى على امتداد خطوط كبيرة بسرعة متزايدة .

ومنحت الثقافة الغربية الفنون والأفراد من الفنانين حرية متزايدة فى أن يتبعوا دوافعهم الذاتية المستقلة ، فانها حررتهم من كل التزام باتباع ما لا يتفق مع أمزجتهم من أساليب . على أنها لم تزودهم حتى الآن بوجهة نظر عالية واحدة واعية واضحة مقنعة ولا بمجموعة جديدة من الأهداف ومعايير القيم ، ومن نتائج ذلك زيادة التفاعل الجدلى « بين الفنون » ، على أن هذا التفاعل كان أقل تطورا فى عصر متجانس وموحد نسبيا مثل عصر بريكيليس بأتينا أو هديران بروما ، وان كان هذان العصران أقل توحدا مما يظنه الناس فى الأغلب الأعم . ولا يدور الجدل فحسب بين الأساليب والمبادئ الجمالية من أمثال : الكلاسيكى والرومانتيكى أو اللبرالى والماركسى - وانما يدور أيضا بين النزعات الأسلوبية فى مختلف الفنون . ولم يحدث البتة أن الفنون فى الثقافات المتقدمة ، اتبعت أى اتجاه

أسلوبى واحد معين بنفس الطريقة أو الى مدى متعادل بينها جميعا ، وهو أمر يستحيل حدوثه نظرا لشدة اختلاف موادها وأشكالها ووظائفها بصورة متزايدة . فان تصميم الحديقة والمناظر الطبيعية ، ابان العصر الروماني قبل وحقق الاتجاه السائد أكثر مما فعله فن العمارة ، وكان ذلك من ناحية لأن فن العمارة مضطر بحكم المتطلبات البشرية أن يكون هندسيا الى حد كبير ، فينبغى أن يثقل على أرضياته وسقوفه أن تكون مسطحة وأفقية ، ولا بد لجدرانها أن تكون فى الأغلب رأسية والا شعر من بداخلها من الناس الدوار وعدم الارتياح . (وتوجد حالات استثنائية ثانوية فى حدائق الملاهى حيث تجعل المنازل منحرفة أو مقلوبة رأسا على عقب بطريقة ممتدة بقصد ابهاج الزوار المؤقتين . وتعتبر سقوف القش والتفاصيل القوطية الحديثة تازلات ثانوية أيضا للرومانىكية) .

وقد نزع فن العمارة من حيث أصوله الرئيسية الى مقاومة ومعارضة الحركة الرومانىكية أو على الأقل الى التقاعس عن الفنون الأخرى فى متابعة هذه الحركة . وكما أدرك هيجل بحق ، فان الموسيقى والشعر بوصفهما فنين متعلقين بالزمن والحركة ومناسين للتعبير عن ومضات سريعة الزوال للإرادة والوجدان ، أبعد الأشياء عن فن العمارة . ولما كانت العمارة « متجمدة » جوهرها وأساسا حتى يستطيع الناس التحرك فيها بأمان ، فان ذلك الفن لا يستطيع المضى طويلا فى متابعة الاتجاه نحو عدم الثبات وسرعة الزوال . ولا بد لذلك الفن من مقاومة اتجاهات من أمثال طرائق « مجرى الفكر » عند بروسست وغيره من قصاصى القرن العشرين . بيد أن فن عمارة جاودى « المنصهرة » فيه عناصر مختلفة على نحو غريب كما يتجلى فى كنيسة « العائلة المقدسة Sagrada Familia » بمدينة برشلونة ، يعد آية استثنائية من آيات البراعة .

وفى الوقت نفسه تم التغلب على الثغرة الدائمة القائمة بين « فنون السكون » و (فنون الحركة) ، فأمكن ربطهما بمهارة بطرق عدة .

وفضلا عن السينما ، التي منحت الحياة لفن التصوير ، فإن القرن العشرين أضفى على فنون النحل منزلة ممتازة . فإن السيارات والمقطورات وعربات النوم ، وسفن الركاب والطائرات تعد الى حذما ، فن عمارة متحركة . وتم الجمع بين البيت الهندسى والحديقة الجميلة فى توليفة متامة ، فكان هذا التوليف الذى ينتسب الى القرن الثامن عشر - شأنه شأن الحديقة الجميلة نفسها - مدبنا بفضل عظيم للتقاليد الصينية واليابانية التى كانت قوية بأوروبا اذ ذاك ، ولا تزال الحدائق (النظامية) الهندسية موجودة الى اليوم ولكن هناك نزعة قوية الى اضافة شىء من الرقة على خطوط صلبة للبناء بأوراق نباتات رقيقة خضراء غير منتظمة الشكل . وقد بذل فن عمارة الباني المنزلية فى الآونة الأخيرة جهدا آخر فى سبيل التكامل بين البيت والحديقة بواسطة الجدران الزجاجية ، والأفنية المغطاة ، والصوبات* (المستبتات) الزجاجية الداخلية .

والأمثلة على هذا التفاعل كثيرة ولكنها قصيرة الأجل فى الأغلب . وعلى الرغم من قول «باتر» الماثور وهو أن الفنون جميعا تتطلع الى حالة الموسيقى ، فليس من الواضح دائما ما هو حال الموسيقى أو ما هو تعلمها . فقد اتجهت الموسيقى الرومانتيكية صوب الأسلوب التصويرى ونزعت كثيرا نحو الوصفى أو السردى القصصى ، كما هو واضح فى موسيقى برليوز وفاجنر ، على أن برامز وآخرين - على ما لهم من طابع رومانتيكى الى حد ما . عادوا أدراجهم نحو الصيغة الشكلية اللاتشيلية ، وهو تأكيد منهم على نوع التصميم القائم على الفكرة الأساسية (Thematic) فى الموسيقى غير أن الطراز التصويرى ظل حيا على يد دى بوسى واسترافنسكى . وانضم « التصوير الطليعى » الى « الموسيقى الخالصة » فى النزعة الى التباعد عما يسمى « القيم الأدبية » ، أى عن التأكيد على التمثيل الواقعى ، ولكن

(*) الصوبة : مكان يذفا ويمد لتربية بعض انواع النبات وهى لفظة دارجة فى البساتين .
(المترجم)

حدث في الوقت نفسه ، أن الوسائل التصويرية الحديثة مثل التصوير الفوتوجرافي والسينما والتلفزيون ظلت على وجه الجملة واقعية بمقادير مع تأكيد أقوى على مادة الموضوع والحركة . ولم يكن للزغزغات الطبيعية في هذه الفنون ، وهى الزغزغات المتجهة نحو الشكلية والتجريد ، من الأثر والنفوذ ، مصادفته في فنى التصوير والنحت . ونظرا لأن التصوير الفوتوجرافي زودنا بوسيلة للواقعية في الصور أسهل وأرخص ، فإن فن التصوير ابتعد عن الواقعية . فالى متى يستمر هذا ؟ ذلك ما لا يستطيع أحد التنبؤ به . ولما كانت الأفلام قد أكدت الحركة والحدث ، فإن بعض أنواع الأدب واصلت المضي في طريقها بدونها ، كما هو حال أمثلة معينة من المسرحيات والقصص الوجودية . وحاول الأدب دون أن يحرز قدرا كبيرا من النجاح ، أن يقتنى أثر جرترود اشتين في تطوير أنماط الكلمات ، بغض النظر عن المعانى المحددة . وبذلك يتقارب والموسيقى الخالصة والتصوير . وتواكب التصوير والموسيقى الى أجل قصير في التأثيرية الفرنسية ، ولكن كثيرا من الملحنين شتموا الأحياء بالحالات المزاجية والصور الذهنية ، وبدلا من ذلك فكثرا ما يحاول بروكوفيف واسترافنسكى استغلال الصفات المميزة لأى وسيط موسيقى معلوم ؛ وذلك مثل ما طبعت عليه آلة البيانو من طريقة النقر . وهذا يعتمد بهم كثيرا عن النغمات ، الأريجبية اللطيفة المتموجة السريعة التعاقب (Arpeggios) في المذهب التأثيرى الموسيقى . وحاولت « ماري وجمان » تحرير الرقص من سيطرة الموسيقى .

هكذا يتجلى أن فنونا بأجمعها فضلا عن أساليب وفنانين معينين يمضون في بعض الأحيان في اتجاهات متضادة أو يتجهون في أحيان أخرى نحو التوليف الجزئى . وتحس أنواع معينة من الفنون في بعض الحين بالمعطف والمشاركة الوجدانية والبليل الى التعاون نحو تحقيق آثار متشابهة بل حتى في عمل مفرد ، كما هو الشأن في الأوبرا والسينما الناطقة . على أنها في

آناء أخرى تبجح هى أو أفراد فرادى يتزعمونها ، الى السخرية من هذه
المشابهة وذلك التعاون . ولا يخفى أن مما قد يزيد من نزعة الانفصالية
بين الفنون تصاعد الأتانية فى صدر الفنان أو لهفة على بلوغ الفرد الأصيل
التام .

ومن نتائج هذا الجدل أن يزيد تصدع تعاقبات الأسلوب فى نطاق
مختلف الفنون . فكلما حاولت الابتعاد بعضها عن بعض ، زاد توقفها ولو
الى حين على الأقل عن المسير فى مجموعات متشابهة من الخطوات أو عن
الأتاج بأساليب متشابهة فى أى وقت واحد معين . فبينما تكون احدى
حركات الردة والنكوص الى البدائى سائدة فى احداها (كما هو الحال
فى جاجان ومودجلىانى) يظهر فى أعمال رينوار وسيرات تقليد كلاسيكى
حديث ، كما يتجلى احياء للقوطية فى عمل روه . وتمرق الفنون التى
تخطى بالصدارة والتى أسلفنا ذكرها من فورنا ، وهى تصميم المركبات
وصناعة السينما - متقدمة على كل ما عداها ، بفضل التحسينات الفنية
المتلاحقة والتجارب التى تجرى على الشكل . ورغم ذلك فانها - شأن
العمارة ومخطيط المدن - تتحكم فيها مجموعةكبيرة من الاعتبارات
الاقتصادية وغيرها من الاعتبارات الخارجية وتقيدها عن التطور على امتداد
الخطوط الفنية بالسرعة التى ترغبها وتمناها . وثمة فنون أخرى كالشعر
مثلا تظل فى حالة تخلف ساكنة يغلب عليها الاهمال ، مع احتفاظها بشئ
من الهوية ومن الماضى وان تقاعست عن غيرها من الفنون فى تطوير طرز
وأساليب جديدة .

ولا يخفى أن الحركات الكثيرة المتنوعة القصيرة الأجل التى تظهر
فى الفنون اليوم ، والتغيرات المديدة الجذرية فى الاتجاه ، وما يتاور على
الفنون والمثات من جذبية واقبال ، ونفور وصد ، تؤلف ظاهرة غير عادية
فى التاريخ الثقافى ، ظاهرة يصعب علينا أن نرسم لها رسما بيانيا . وهى
- دون شك - مرتبطة بالحالة المعاصرة السائدة ، حالة الشك المشوب

بالقلق والجزع • وقد تخف وتضائل اذا عاد الاستقرار السياسى الى نصابه • ومع ذلك فان المقام لا تعوزه الاتجاهات الباعثة على الوحدة ، وقد لحظناها آنفاً فى الأساليب الواسعة الانتشار وفى الموضوعات المشتركة والمشروعات التعاونية وفى نقص التعصب الاقليمى الضيق • فان الدراسات التربوية والتاريخية والنظرية تساعد على اقامة علاقات متداولة بين الفنون • وقد تفضى اتجاهات مماثلة فى المستقبل - عن طريق التبادل والتعاون الثقافى على نطاق واسع - الى تقريب شقة التباعد قليلا بين الفنون بعضها وبعض وبين سائر التطور الثقافى •

على أن الايقاع الجدلى المشكل من الفرضية ، والقيضة ، والتوليفة المؤقتة ، جزء متمم للتطور الثقافى على نحو يتمذر معه حذفه • فهو انساني وثقافى بصورة مميزة ، نظرا لأنه يعتمد على الاحتفاظ بعناصر منتقاة من جميع المراحل السابقة ونقلها الى الخلف • والحق أن السيل الوحيد الذى يستطيع الفن عن طريقه أن يستكشف القيم الكامنة فى كل نوع من أنواع الفن والخبرة والأسلوب ، انما يقوم على التضاد الشديد والمنافسة القوية وتجريب كل ما هو متطرف وكذا كل ما هو معتدل تجريباً يمتد على خطوط كثيرة •

٦ - الخلاصة

ان التطور الثقافى موضوع جدلى (Dialectical) بمعنى أوسع من المعنى الذى استخدمه هيغل أو ماركس • وهو يشمل بالإضافة الى تعاقبات التغير التى تمضى مما فى نفس الاتجاه ، كثيراً من أمثلة الصراع التى يعقبها التوليف الجزئى • وترتبط بعض هذه الصراعات ارتباطاً واضحاً بالتجمعات الاجتماعية الاقتصادية والمذهبية ، وبعضها غير مرتبط بكل أولئك ، ويتعلق الكثير منها - وذلك على المستوى الواعى الواضح على الأقل - بالنزاعات الجمالية الخالصة حول المضمون والشكل والأسلوب • وكثيراً ما يجرى التعبير عن تلك الصراعات على أنها خلافات بين حركات وأهداف ومعايير

للقيم متافسة • وربما ينطوى ما يبدو كأنما هو حركة تقدم مضطرب على مجموعة من عمليات التوفيق والتراضى بين ضغوط متضادة • والخلافات لا تتم تسويتها بسرعة دائما ، بواسطة تراض معتدل يتم فى منتصف الطريق • وينزع كل تطرف يتجه الى انتاج نقيضه ، كما قرر ذلك هيغل • ولكن قد يتأخر هذا طويلا • وليس من الضروري أن يكون التضاد نقيضة بسيطة : فقد تبارى بدائل كثيرة متافسة •

وكثيرا ما ينازع الفن الى جانب من الجوانب المشتركة فى الصراعات الخلقية والاجتماعية ، وفى امكانه أيضا أن يساعد المرء على حسم تلك الصراعات عن وعى وعن عقلانية ، وذلك بتشيلها تمثيلا مسرحيا فى صورة أمثلة محددة ملموسة • وقد يبقى الكفاح المستمر والتراضى الجزئى قرونا عديدة فى حضارة واحدة دون الوصول الى حل نهائى • ومن أمثلة ذلك الصراع الدائم فى الحضارة الغربية بين التقاليد الصوفية الدينية من ناحية والطبيعة الانسانية من ناحية أخرى •

وربما ظهرت مراحل واضحة الحدود نوعا ما فى التطور التقنى والشكلى لفن معين ، ولكن مراحل الفنون المختلفة قد لا تتوافق دائما • اذ غالبا ما تتغير الفنون فى اتجاهات مختلفة وبسرعات مختلفة • وقد يكون للأحداث الكبرى التى تجرى فى مجالات ثقافية أخرى أثر مختلف فى مختلف الفنون ، حيث ترفع شأن بعضها وتخفض شأن البعض الآخر •

على أن التأرجحات البدولية التكررة فى مختلف الفنون مثل التأرجح بين الروح الكلاسيكية والرومانتيكية لا تظهر فى نفس الحين على الدوام • وقد يثير اتجاه فى أحد الفنون اتجاهها تمويضا مضادا فى فنون أخرى • ولم يظهر حتى الآن تعاقب واحد شامل وضرورى لمراحل الأسلوب • وبديهي أن تنوع الاتجاهات والاتجاهات المضادة فى الفنون يزداد فى الوقت الحاضر عددا وسرعة •

الفصل الرابع والعشرون

العلمية والانتخاب والتحكم

١ - ماذا يسبب الحقب الخلاقة في الفنون ؟

ترى ما هو ذلك السبب الذى يجعل أمة أو أية جماعة اجتماعية أخرى تزدهر متفتحة عن فترة من الطاقة الخلاقة الرائعة فى الفن وغيره من حقول ؟

هذا سؤال فى فلسفة التاريخ لا يعلو عليه فى الأهمية من وجهة نظر إمكانية الضبط والتحكم أى سؤال آخر ، وذلك بالإضافة الى مانه من أهمية نظرية ، فلو أننا عرفنا الأساليب التى تسببت فى ظهور الحقب الخلاقة لأمكننا أن نعرف ما اذا كان فى الامكان عمل أى شىء لاثارة تلك الحقب بتهيئة الوسائل والظروف الضرورية لقيامها . فهل فى الامكان مثلاً تحقيق ذلك باجراء تغييرات فى التركيب الاقتصادى والاجتماعى أو ببذل معونات سخية للفنانين ، أو بتحسين مناهج التربية ، أو بأية طريقة أخرى ؟ قد تكون معلوماتنا فى هذا الصدد ضئيلة ضالة بالغة بحيث لا تجعلنا واثقين من أى تفسير محدد ، ولكننا على الأقل يمكننا أن نحلل المشكلة وندرس بعض الأسباب المحتملة .

فأما ان بعض الشعوب وبعض فترات تاريخها كانت أقدر على الخلق فى مضمار الفنون من غيرها ، فشىء لا يمارى فيه انسان . وهناك مصر وسومر واليونان وروما والهند والصين واليابان وفارس وشعب المايا وأوروبا

الحديثة وهذه كلها قلة قليلة من الأسماء التي شب على الفور الى الذاكرة ، وكلها لم تستطع الا فى فترات معينة من تاريخها أن تتج حشودا من نجوم لامعة من كبار الفنانين وأساليب أصيلة فى الفن ، على أنه فى أوقات أخرى وفى كثير من أرجاء الأرض بكل الأزمان ، لا يجد مؤرخو الفنون ما يسجلونه الا قدرا قليلا ذا أهمية . أجل مرت على بعض الشعوب كالصينيين مثلا ، فترات عديدة من الازدهار الفنى ، ومنهم شأن الهولنديين ، من رزق فترة رئيسية واحدة غطت على كل ما عداها من فترات .

وتنشأ مشكلات مختلفة فى التفسير أثناء دراستها . فما الذى يمكن أن يدفع جماعة ما أن تحرز تفوقا راسخا شاملا فى الانتاج الفنى على جماعات أخرى كثيرة ؟ وما الذى يحمل بعضها على أن تكون غير منتجة نسبيا أو راكدة ساكنة ، أو مقلدة نافلة فى مجال الفن طوال تاريخها بأكمله ؟ وما الذى يدعو جماعة كانت مغمورة قبل ذلك ، أن يحدث فيها انفجار قصير وشديد فى الخلق الفنى ؟

لا شك أن هذه التساؤلات شبيهة بأخرى تنشأ فى نظرية التطور . فما الذى يسبب الفرق بين فى القدرة الخلاقة بين الأفراد فى نفس المجموعة السلافية (Ethnic) أو السياسية فى نفس الوقت ؟ وفى مجال التطور العضوى ، ما الذى يدعو أنماطا معينة من أنماط الحياة أن تكون مفرطة النشاط والنجاح فى وقت معين ، وأن ترسل اشعاعاتها على أرجاء مترامية من الكون وفى أضرب عديدة من الأشكال ؟ (وذلك مثلا كالأزواج فى مصر الجوراسى والتدييات فى مصر الطباشيرى * ؟) ولماذا ترتد هذه الأنماط غالبا الى مرتبة أدنى ساكنة ؟ فهل عوامل النوراة أم البيئة هى المسئول الرئيسى ؟

(*) انظر فى ذلك معالم تاريخ الانسانية للمترجم تأليف « دار » طبع لجنة التأليف ص ٢٢ .
(المترجم)

ويتبقى بعد ذلك جهد كبير ينبغي بذله فى وصف الذرا التى بلغها التطور الفنى وحالات الكساد التى تحيط بها وغير ذلك من الظواهر المرتبطة بها . ويبدو أنه من الواضح أن التطور فى الفن قد تقدم بدرجات بالغة التفاوت من السرعة ، ليس فقط بين شعوب مختلفة ، بل أيضا داخل الشعب نفسه فى مختلف الأزمان . أما مدى ذلك التفاوت بالضبط ، فأمر لم يتم التحقق منه بشكل قاطع ، فقد جاءت أزمان حدثت فيها فى نفس الوقت تقريبا تطورات ثقافية خطيرة فى أجزاء كبيرة من الأرض شديدة التباعد ، وأخص بالذكر هنا الحركات الأخلاقية والدينية والفلسفية التى ظهرت حوالى عام ٦٠٠ ق م .

وهذه مسألة تستخدم دليلا وحجة لتأييد الحتمية الفطرية ، ولكن لعل هناك تفسيرات أفضل أو على الأقل أسبابا أخرى تسهم فى الموضوع ، ومهما تكن الحال ، فنحن بحاجة الى أن نصنع رسما تخطيطيا أدق يمثل التوزيع الجغرافى والزمنى لتلك الانبجاسات الفجائية فى التقدم الثقافى ، قبل أن نرجو تفسيرها تفسيراً محدداً .

وقد أدرك الناس من قديم الزمان وجود الفارق فى القدرة الخلاقة بين الشعوب والفترات ، وكانت النظرية القديمة القائلة بانحطاط الانسان من عصر ذهبي تنطوى على اجلال مفرط لهوميروس بل لمؤسسين للفنون أكثر منه أسطورية ، وشخصت الثقافة العبرية بعصرها خلفا الى أمجاد هيكمل سليمان ومزامير داود ، وحدث فى عصر النهضة أن الاغريق والرومان الكلاسيكيين رفعوا على الأعناق ومجدوا كأهم لا تجارى . وهم لا يزالون يلقون جزيل الاحترام ، وان كان ذلك على الأرجح بدرجة أقل منها فى القرن الخامس عشر ، وذلك باعتبارهم فنانين عظماء ولكن ليس باعتبارهم الفنانين الوحيدين ولا بوصفهم أعظم الفنانين من جميع الأوجه . ونحن اليوم ننزع الى الأخذ برأى متطرف أو بآخر فان بعض النقاد والمؤرخين يمتدحون الفن الحديث القائم فى مناطقهم المحلية بعبارات عاطفية

حماسية على حين يحتقره البعض الآخر . أجل ان الذوق المحدث بما فى ذلك ذوق الخبراء أنفسهم ، يتصف بالتقلب والتوزع . وهو يميل الى التقلبات الكثيرة فى إصداره أحكامه على الفنانين والأساليب والفترات . ولا كانت المسألة تمتد الى حد كبير مسألة قيمة وذلك من حيث تين أيهم كان عظيما أو خلافا حقا بالمعنى المنطوى على الثناء ، فانه يكاد يتعذر الاجابة عنها بشكل موضوعى تماما . الحق أن هناك بين الخبراء لقدرام مقولا من الاتفاق فى أى مكان وزمان بينه ولكن الاجماع يختلف اختلافا بليغا بين اقلیم وغيره وبين جيل وآخر . ومهما حاول خبراء كل أمة أن يكونوا موضوعيين فانهم ينزعون الى تضخيم دور ذلك القطر وفنائه وحقبه الخلافة فى تاريخ الفن العالمى .

ويمكن القول اجالا أن قائمة الحقب والأفراد الذين يعترف بعظمتهم فى الفن قد زادت فى القرون القليلة الأخيرة . فان نزعة أخريات القرن التاسع عشر الى الاعجاب بغنون الثقافات البدائية امتدت على نطاق أوسع وأشمل . فبدلا من قصر القائمة على تماينات البحر المتوسط وأوروبا المألوفة، راح المؤرخون اليوم يضمونها شعوبا مثل البوشمن الافريقيين وزنوج أفريقيا الوسطى الغربية ، والميلانيزيين وسكان استراليا الأصليين ، وكذا الثقافات الحضرية القديمة لوديان السند والدجلة والفرات والثقافات الماياوية : ثقافات الانكا وما قبل الانكا بنصف الكرة الغربى . وحتى فيما يتعلق بمصر وبلاد اليونان والهند والصين ، وهى المعروفة طويلا بما ظهر فى فتراتنا التأخرة « الكلاسيكية » من أعمال ، فان قدرا أكبر من التبجيل قد أضفى على أساليبها العتيقة ، شأن أساليب الصين لعهد أسرة شانج وفى كريت فى عهد ملوك المينوس* والأساليب الميسينية Mycenaean فى مقرها الأصل بالساحل الشرقى من بلاد اليونان ، وكانت النتيجة - وان لم تنقص من قدر الحقب الكلاسيكية الشهيرة - أن تجلى أن تلك

(*) ان مينوس عند الاغريق هو ملك اسطورى لجزيرة كريت . (الترجمة)

الحقبة ليست من الندرة ولا من الأصالة الثابتة كما كان الناس يظنونهم .
اذ الغالب أن تلك الحقبة كانت ذروة تطورات تدريجية طويلة . وكما
هو حال العبقرية الفردية ، فإن النظرية التصوفية الرومانتيكية التي ترى
في القدرة الخلاقة وميضاً فجائياً هابطاً من السماء ، فقدت كل أساس لها
في تفسير العبقرية الاجتماعية . فإن تلك القدرة تبدو اليوم أكثر انتشاراً
وأقل اقتصاراً مما كانت في الماضي على مجموعة صغيرة من « الأجاس
البشرية الممتازة » ؛ اذ أننا ونحن نكتشف ثمانية فنون الشعوب البدائية
والثقافات النائية وتعلم كيف تنفوقها ، نعر على أنواع أكثر من الطاقة
الخلاقة ومتنفسات لها وتعبيرات عنها أكثر مما كنا نعرفه من قبل .

واسخدم بعض المتحمسين ، في ثانياً اطرائهم فن البدائيين وفن
الأطفال مصطلحات من أمثال « الخلاق » و « العبقرى » بوفرة مسرفة .
فليست العبقرية في الفن معادلة بالضبط لما يسمى نسبة الذكاء (I.Q.)
كما تقاس ما لدينا من مقاييس الذكاء الحالية . وليست كل التميزات
التلقائية في خامة من خامات الفن ، ولا كل ألحان أو شخبطات طفلية ،
شيئاً يستحق أن نطلق عليه اسم « الخلاق » بالمعنى الدقيق للكلمة .
وسنقصر استخدامنا للمصطلح في هذا البحث على الأفراد والمنتجات التي
يظن أنها هامة وأصلية أيضاً ، وأنها تسهم في شيء يحتمل أن تكون له
قيمة دائمة لثراث العالم الفنى . وطبيعى أن تعكس القوائم التي يضعها
المؤرخون والنقاد الغربيون المعاصرون معاييرهم الشخصية والثقافية الخاصة
بهم . فإن كثيراً من الأمم والأفراد الذين ذاع صيتهم وامتألت نفوسهم
فخراً بفنهم في وقت ما ، لم يعودوا يلقون تلك المكانة الآن . ولكي يتم
لحصر أن يوضع في مصف المصور العظيمة ، لا بد له من إنتاج قدر ضخم
من الفن يمكنه أن يحتفظ بالتقدير الكبير للذوقه الحيرين في الأزمنة
التالية وفي أماكن أخرى .

على أن معايير القيم المتغيرة التي يستخدمها المؤرخون ، كثيراً ما تؤدي

بهم عن غير وعى منهم ، الى حد ما ، الى اصدار أحكام متفاوتة حول أى الفترات والثقافات والأساليب والأفراد أكثر بروزا فى كل فن ، وأين توجد القمم والانخفاضات من الناحية الزمنية . وغير خاف أن الآراء الشخصية تدخل فى الأمر ، حتى عندما يكتر الكاتب من استخدام المناهج الاحصائية وغيرها من المناهج العلمية . ويدلى أول . كروبر بهذا البيان الذى يثير نزاعا شديدا ومفاده أن : « الفلسفة الحديثة بلغت ذروتها فى شخص كانت » . فاذا كان كاتب ما لا يبصر الا التدهور فى الفلسفة والفن حيث يرى آخرون غيره قيام أنماط جديدة عامة ، فإن وصفهم « لفترات الازدهار » ولألوان النمو والانحلال ، لا بد أن يتفاوتت تفاوتا بعيدا . ويستطرد كروبر قائلا : « ان جميع الفنون الجميلة الأوروبية أظهرت منذ حوالى عام ١٨٨٠ ، وبقوة أكبر ، منذ عام ١٩٠٠ أعراضا متزايدة لما يمكن أن يسمى انحلال النمط : الايقاعات المضطربة المفلولة والتناثر الصوتى فى الموسيقى ، والنظم الحر فى الشعر ، والروايات عديمة الحكمة القصصية ، والتكيفية والتجريدية والسريالية فى النحت والتصوير » . وهو يقول « ان فن التصوير الحديث يبلغ ذروته برجال ولدوا حوالى عام ١٧٩٠ الى ١٨٣٠ (١) » . ومن الجلى أن أى اطلاق لمبادئ عامة يقام على هذا الأساس حول أشكال النمو الثقافى بأوروبا الحديثة ، من الأمور القابلة للمناقشة بوصفها أقوالا غير حاسمة .

والحق ان كروبر يظهر هنا الصعوبة العامة التى يجدها الناس العاديون وبعض المحترفين فى ادراك الأنماط الجديدة التى تتطور على حساب أنماط أقدم منها . ذلك أنهم وقد كونوا لأنفسهم ذوقا ضيقا لا يتسع الا لآحاد معينة ، فانهم لا يلحظون الا ضياع هذه الآحاد وهى النواحي السلبية لتاريخ الفنون ، وليست الأشكال غير المألوفة التى يتحسنى الفن طريقه نحوها . والواقع انه حتى الفنانون الذين يطورون هذه الأنماط قد

(١) انظر Configurations of Culture Growth (بيركلى كليفورنيا ١٩٤٤) ص

يكونون فى بعض الأحيان أشد وعيا لما يرفضونه وينبذونه بصفته قديما
مهجورا ، منهم بما يضعونه فى مكانه .

وينبى أن ينضح الآن الجانب الايجابى للتصوير فى مطالع القرن
العشرين ، بما يشمل من الأنماط الجديدة فى تجريدات كاندنسكى
وتكمية بيكاسو وبراك . وليس من الضرورى أن يكون استخدام الأشكال
المرئية غير السوية ، ولا الايقاعات والتنابرات الصوتية الخشنة ، والشعر
الحر والرواية غير ذات الحكمة ، مجرد انحلال محض . أجل ربما كانت
كذلك فى بعض الأوقات ولكنها ليست كذلك فى الفن الحديث بمجموعه .
فمن هذه العناصر يجرى صنع أساليب جديدة ، وفى مجال الفلسفة ظهرت
بعض التطورات الباقية الأهمية بعد « كانت » ، ولم تكن كلها - مثل فلسفة
هيجل - تسير على امتداد الخطوط المثالية التى أشار إليها كانت ، بل منها
ما انتمى الى تقاليد المذهب التجريبي والواقعي الطبيعي والبرجماتى العلمى
من أوجست كوت الى ديوى وساتايانا وراسل .

وجدير بالملاحظة أن تعريفاتنا للمجالات أو الأنشطة أو المقومات
الثقافية تؤثر أيضا فى وصفنا للحقائق ، وهنا أيضا ، كانت أفكار « كروبر »
تتصف من بعض النواحي بالضيق والتحديد . فقد قال : « ان فن التحت
يمثل أشياء فى الطبيعة على نحو بسيط ومباشر (ص ٧٨١) وهذا من شأنه
أن يستبعد أو يسيء تفسير كل تحت تجريدى أو شديد الأسلوبية ، بما
فى ذلك البدائى منه والعتيق ، وأردف ذلك بقوله « ان الفلسفة تعالج
قبل كل شئ مشاكل الوجود البشرى والنفسى والعلم جنبا الى جنب مع
العالم الموجود خارج الانسان » (ص ٧٨٢) . وفى هذا تجاهل للسلسلة
الطويلة بأكملها من الفلاسفة من عهد طاليس ممن نظفروا فى مسائل
العالم الخارجى ؟ وفيه انكار لرجال العلم الذين تناولوا الانسان بالدراسة .
لقد قال كروبر ان الفلسفة تهدف « الى بناء نظام من الأفكار المترابطة
يوصفها هذا ، مع مجرد اشارة ثانوية فحسب الى الملاحظة (الشاهدة)

«الواقعية» (ص ٩٨٠) ، وفي رأى كروبر أن « ما يخرج عن نطاق البحث والاعتبار - (بوصفها علوما) - التاريخ و « ما يسمى باسم المعلوم الاجتماعية » (ص ١٠٠) • ودفعت هذه المفاهيم الضيقة ، غير الوافية عن الحقول الثقافية الكبرى بكروبر الى الانزلاق الى طبع قوائم غير وافية تقابلها ، وتحوى أسماء المظماء والمتجات البارزة في كل حقل من الحقول •

وعلى الرغم من كل هذه العيوب فإن كروبر يوفق الى اقرار بعض الأبحاث العلمية المشوقة • وتتلخص تلك الأبحاث في التالي : « ان النمو الثقافي يجيء عادة في تفجيرات مركزة أو مجموعات تحتوى على عدد كبير من المباشرة يعيشون في الزمن والمكان ذاته تقريبا ، وأن بعض الحالات المفردة قد تظهر ولكن بوصفها استثناءات نادرة ، وأن مثل هذا الازدهار ربما حدث أو لم يحدث في أنشطة كثيرة مختلفة في نفس الوقت تقريبا ، وأن نشاطا واحدا بمفرده ليس جزءا ضروريا وكلها في الازدهار ، وأنه ليس هناك قانون أصيل ولا ترتيب منتظم في نمو مختلف الأنشطة ، وان نزع بعضها - كالنحت مثلا - الى الظهور مبكرا باحدى الثقافات بينما تنزع أنشطة أخرى كالعلم والقصة الى الظهور متأخرة الى حد ما ، والصنف الأول يعالج مواد وفكرات بسيطة ، بينما الصنف الأخير يفترض مقدما وجود تطور فكري واجتماعي أسبق •

ويضيف كروبر الى ذلك أن الازدهار الثقافي يمضي بشكل تحقيق تدريجي لأنماط معينة ، تتميز بها كل ثقافة من الثقافات (وهو في هذا يرسم اسبنجلر) ، وقد يظهر تطور مجموعة من الأنماط على عدة خطوات تتخللها فترات أقل نشاطا فيما بينها ، وقد تؤتى حضارة صغيرة أو أمة صغيرة أو رقعة صغيرة من الأرض فترة وجيزة من النمو والاضمحلال تتيج فيها طائفة من الأنماط الثقافية تسق ومحتوى الثقافة (ص ٧٩٨) ، وذلك على حين قد يتأتى لحضارة أخرى أكبر كالصين مثلا ، أن ترفع مجموعة واحدة من الأنماط الى مستوى رفيع الدرجة ثم

تعود فتمزقها وتبدأ مجموعة أخرى جديدة بعد أن تتلقى مددا من خامات جديدة . لقد فعلت الصين ذلك بعد أن دخلتها البوذية . وبذلك رقت ذروة جديدة أثناء القرنين الأولين من عهد أسرة تانج . وحدث شيء شبه بذلك في بلاد الهند (ص ٧٩٨) ويقول كروبر : ان الثقافة بعد أن تحول كل مادتها الى أنماط قد تستنفد طاقتها وتموت .

وهو يحرص على أن يتصل من أية محاولة للوصول الى تفسير نهائي أو على عام ، وبخاصة ما كان منه على أساس أى عامل واحد بفرده . ولكن لبعض بياناته مضامين على لها دلالتها . فهو يقول « ان العباقرة ليسوا فحسب أشخاصا أوتوا موهبة عقلية ممتازة وانما هم أيضا دلائل تحقيق انماءات نموذجية متماكة للقيم الثقافية » . وهو يقول ان معظم من يولد من العباقرة لا يمكن التحقق منهم قط بالنسبة للتاريخ أو القيم الانسانية » . وقد قدم تين فكرة شبيهة بهذه . « ويستطرد كروبر فيقول : « ان معين العبقرية من الناحية الفسيولوجية والسيكولوجية » ينبغي أن يظل متصلا بصفة أساسية في أى جنس بعينه في أية فترة ليست طويلة دون مبرر » . وعندى أن هذا الفرض الذى يذهب الى أن كل جنس ينتج عددا ثابتا ممن يحتمل أن يكونوا عباقرة ، يغلب عليه الطابع النظرى . وهو لا يكاد يخرج عن ذلك اذا أدخلنا فى الاعتبار المفهوم التقويمى للعبقرية وأنه ليس لدينا من وسيلة لتمييز العباقرة المحتملين ولا احصائهم . أجل ، انه شيء معقول ، ولكنه لا ينفى امكانية وجود الفروق في نسبة المواليد بين من يحتمل ظهورهم من العباقرة ، وذلك فيما يتعلق بمختلف الأماكن والشعوب والفترات .

ومهما تكن الحال ، فان افتراض وجود مدد دائم أو معين لا ينضب من عظماء الفنانين الممكنين لا يفسر لنا لماذا تستطيع مجموعة معينة منهم أن تحقق قدراتها الفطرية في زمان ومكان معينين . ولكي نتيها لنا تفسير لذلك الأمر ، لا بد لنا من عامل مميز قد لا يمكنه عقلا أن يعمل أو يصبح فعال

الأثر الا قبل موجة خلاقة معينة وفي أثنائها • ويلاحظ أنه لا سنسر ولا تين ولا أى عالم من علماء التطور ذوى الاتجاه الواحد Unilinear يقدم إلنا قدرا كبيرا من المونة فى هذا الصدد • على أن نظرية التعضى Organismic Theory التى يميل إليها كروبر ، تدعى أنها تفعل ذلك على أساس التشبيه بالنمو الدورى والنضج والاضمحلال فى نبات أو حيوان مفرد بعينه • وعلى هذا النحو يفسر قيام وسقوط كل حضارة بجملتها ، ويفسر أيضا تتابع أساليب ومراحل معينة فى كل منها ، حيث يفسر بعضها على أنه يتسمى الى ربيع الحضارة وبعضها الآخر على أساس انتمائه الى خريف الحضارة أو شتائها • غير أن هذه النظرية لا تقنع (فلاسفة الواقعية الطبيعية) نظرا لجنوحها الى المذهب الحيوى التصوفى فننا لا توضح لنا التوضح الوافى الصفة الدورية لضروب اتمو الثقافى ولا هى تفسر لنا على أساس الواقعية الطبيعية كيف يمكن لتلك الضروب من النمو أن تكون لها بالفعل حياة خاصة بها من ذلك النوع • انها نظرية لا تفسر تفوق جماعات معينة من الناس داخل الحضارة •

وفى هذا المضمار تقدم الماركسية نظريتها الجدلية القائمة على الثورات المتعاقبة وانتقال السلطان والثروة فى كل ثورة من طبقة صغيرة من المستغلين الى طبقة أكبر كانت فيما سبق موضع الاستغلال • وإن كل ثورة تطلق سراح طاقات وقوى خلاقة ، ظلت حتى آنذاك مكبوتة ، وتوفر الوسائل المادية اللازمة لزيادة الانتاج فى الفن • وهذا أمر يومى • فعلا الى وجود عامل مميز واقعى طبيعى وتفسير جزئى ولكنه ليس بالعامل الذى يمدد علماء الغرب وافيا بالمراد • أجل يمكن أن تكون الثورات الاجتماعية عاملا مساهما وان لم تكن العامل الرئيسى • فان كثيرا من الثورات لم تعقبها موجات خلاقة كما أن كثيرا من الموجات الخلاقة لم تعقب ثورات •

وتدين نظرية كروبر بفضل كبير لكل من تين وشبنجلر • فهو يشير الى الوضع الثقافى (وهو ما يعبر عنه تين بلفظتى البيئة (Milieu))

واللحظة) ، موضحا أنه الوساطة الفعالة في انتقاء أى من العبارة المحتملين وأيهم سينحقق فعلا الأمل فيه . ولا بد أن عدد العبارة المحتملين الذين كتبهم الظروف (الأوضاع) الثقافية التى ولدوا بين ظهرانيها يفوق عدد أولئك الذين نمتهم (طورتهم) الأوضاع الثقافية الأخرى (ص ٨٤٠) .
والموامل الهامة داخل هذه الظروف هى أنماط ثقافية ذات قيمة عالية ، توجد فى مناسط متنوعة بما فيها الفن . والملاحظ أنه فى داخل أية جماعة ، يتطور تدريجيا نمط معين دل عليه ونماه العبارة الأول . وهو ينزع الى استبعاد بعض المتأخرين من العبارة المحتملين ، ظنا بأن هؤلاء لا يتلامون أو لا يمكنهم أن يتلاموا وإياه ، بينما هو يشايح عبارة آخرين أكثر تكيفا ، مع ذلك النمط الخاص .

أما كيف تجرى هذه العملية الانتقائية فذلك سؤال هام لم يتعقبه كروبر حتى النهاية . فالقول بأن بعض الأفراد مهشون بالفطرة للتكيف لنموذج ثقافى من نوع معين ، وأن بعضهم الآخر ليسوا كذلك ، يدل على وجود نوع من الجمود فى الاستعداد ، عند كل فرد بحيث يتعذر على الثقافة أن تكيفه فى أى اتجاه آخر . والحق أن هذا شئ لن يتوانى عن انكاره علماء النفس الذين يؤكدون سلطان التكيف أو الانسراط ، ولكن يقينا تحدث أنواع أعم من الانتقاء البيئى . أولها : حين يقصر نظام طبقي جامد فرص التطور فى الفن على قلة ضئيلة ، وثانيها : عندما تكون الثقافة غير مواتية لأنواع معينة من الفن بوجه عام - كالتصوير مثلا عندما لا يجد طفل رزق قدرة تصويرية متفusa لموهبه .

وفوق ذلك فان كروبر لا يوضح لنا كيف ولماذا تشرع الجماعة فى تشكيل النمط على خط معين ، على أن طريقته فى وصف العملية تقترب به من « سينجلر » الذى امتدحه كروبر وقدمه ، وهو يتحدث فى كثير من الأحوال كأننا للنمط حياة وقوة خاصة به ، ويفوته أن يوضح مدى ما يعنيه بذلك القول حرفيا . فهو يقول : « ان الأنماط تبدأ فى الانتقاء

فى وقت مبكر من تشكيلها ، ، فهى « تلزم نفسها بتخصصات معينة وتستبعد أخرى » (ص ٧٦٣) ، وان النمط المنتقى : « ينجح الى التطور تراكيا فى الاتجاه الذى تميز فيه أولا وذلك بفضل شىء من القوة الدافعة » . وقد يرتاد فرصا جديدة تقع فى طريقه ، ولكنه يتم رسالته فى اللحظة التى يتم فيها استفاد تلك الفرص (ص ٧٦٣) .

ولا يحاول كروبر اثبات هذا التفسير ولكنه يأخذ قضية مسلمة فى حالة بعد أخرى . مثال ذلك قوله « ان امكانيات النمط فى صنع جوته وبيتهوفن واضح أنها استفدت (ص ٧٦٥) وهو قول يبدو فى البداية مستساغا وذلك لأن من الجلى أنه ما من عبرى من الطراز الأول جاء بعد جوته استطاع أن يخلق شىئا فى نفس الأنماط تماما . فان أنماط القرن العشرين شديدة الاختلاف . ولكن لا تزال أنماط جوته وبيتهوفن على أساس التكوين الأسلوبى Stylistic morphology قابلة للتغير والتطور الى ما لا نهاية . فقد واصل برامز الاتيان ببعض سمات نمط بيتهوفن ، جنبا الى جنب مع بعض سمات اقتبسها عن الرومانتيكين المتأخرين وأخرى من عنده ، وكان يجوز للمرء منا أن يظن لو أنه عاش فى عهد جوتو أو حتى أيام سقوط القسطنطينية ، أن أسلوب التصوير البيزنطى قد استفد . ولكن الجريكو أثبت أنه لم يستفد . والواقع أنه مضى الى تطورات جديدة فى روسيا ويوغوسلافيا واليونان حتى صميم القرن العشرين .

وبناء على هذا المعنى ، لن يحدث أبدا أن أسلوبا كبيرا مفرد التركيب سيستفيد على الإطلاق . ففن العمارة القوطى والتصوير التأثرى والموسيقى البوليفونية (المتعددة الأصوات) تحتوى جميعا على امكانيات لا نهائية لتطورات أخرى لاحقة . على أنه صحيح أيضا ، أن الناس بعد أن يدخلوا التغيرات والتطورات فى أحد الأساليب ، حينما من الدهر ، لا يلبثون حتى يملوه فى النهاية ويريدوا أن يجربوا آخر مختلفا . فاذا بلغوا ذلك الحد لم يعد أى تطور اضافى ممكنا فى ذلك المكان والزمان . وربما اتجه

الفنانون الى النمط الجديد بحوية لا تخبو ، شأن خلفاء باخ حين اتجهوا الى الأسلوب (الهوموفوني) (Homo-Phonic) . وإذا يكون السؤال الهام الذى ينبغى توجيهه هو : لماذا يمل الناس النمط القديم فى وقت ومكان معين ، أو يهجرونه لأسباب أخرى ؟

أجل قد يكون هناك بطبيعة الحال اعياء ألم بالناس موضع السؤال ، فى أمة أو طبقة أو جماعة من الفنانين ورعاة الفن ، وربما يكون ذلك ضعفا بدنيا كما هو الحال فى المرض أو سوء التغذية ، وربما يكون راجعا الى مزية سياسية وتثييط للهمم أو الى فقر اقتصادى أو الى تفكك فى عرى النظم الدينية والتربوية التقليدية أو الى أسباب أخرى . ومنها يكن السبب ، فان تحسن الأحوال قد ينشئ طاقات الجماعة . وهذا النوع من الاعياء الحقيقى ، مؤقتا كان أو دائما ، ربما يحل فى أية مرحلة من مراحل تعاقب الأساليب . ولا يستطيع انسان أن يتبأ بالضغط ، استتاجا من طبيعة الأسلوب ذاته ، بما سيكون عليه حال الأسلوب التالى ، ولا الى أى مدى ستدوم الفترة الخلاقة . فربما تظهر أعراض الاضمحلال على أى أسلوب وذلك مثل تناقص كمية الانتاج والتكرار الذى لا يداخله تغير والفجاعات غير المقصودة والاختناقات فى بلوغ غاية مرغوبة كالواقعية أو الدقة التفصيلية وعدم القدرة على تجميع الأجزاء وتكاملها أو الاعتماد على مجرد الحجم أو العدد أو المدة أو الشدة أو ارتفاع الثمن بدلا من الشكل المنظم . وغنى عن البيان أن هذه جميعا كثيرا ما يصير تميزها من السمات المقصودة عمدا ، والتى يبررها أنها وسائل تؤدي الى نتائج ايجابية .

ان استمرار بقاء نمط ثقافى مميز تام فى جماعة اجتماعية ، لا يعطينا التفسير الكامل لقيام القدرة الخلاقة بين تلك الجماعة فى وقت معين . وهو ليس سببا مميزا كالذى يوجد بين فترة وأخرى . ومن الجلى أن نمو النمط العام للثقافة ونشوء القدرة الخلاقة فيه يعدان ظاهرتين لا بد من

تفسيرهما . وان طبيعة نمط الثقافة في أى وقت واحد من الأوقات لا تسعدنا كثيرا في فهم ما سيحدث بعد ذلك في أى فن أو التنبؤ به . فأنماط الثقافة دائمة التغير . ومع تطور الحضارة تجمع تلك الأنماط وعلى نحو مطرد ، بين عناصر مختلفة متضاربة في كثير من الأحوال ، بما في ذلك تقاليد متضادة في الفنون . واذا أمكن للمرء أن يتحدث بدقة وصحة عن أى نمط مفرد في ثقافة عصرية متحضرة كثافة ايطاليا مثلا ، فلا بد من ادراكه بوصفه نمطا بالغ المرونة قابلا للتغير وغير منتظم وحافلا بالتناقضات . وعن طريق الجدل القائم في التاريخ الثقافي يطور النمط على الدوام حركات متضادة ثم يوفق بينها توفيقا جزئيا . ومن السير على المرء أن يلقى نظرة على الماضي ليرى التاريخ الثقافي لأمة من الأمم وأن يقول عن كل حادثة يراها انها كانت خطوة منطقية مستقيمة في نمو نمط قومي واحد مميز . ولكن لزاما على المرء أن يدرك أيضا المرونة والتنوع لنمط يشمل ذاتي وسافونارولا وأريستو ولورنزودى مديشى وسيزار بورجيا والقديس فرنسيس الأسيسى ، وماكافى وفرا أنجليكو وتشليني وباولو الفيروني ، وماترينى وموسولينى .

ونشير هنا الى أن هناك عنصرا من الحقيقة في نظرية كروبر القائلة بأن أنماط الثقافة التي تشكلت في فترة مبكرة من تاريخ احدى الجماعات تعمل بعد ذلك بوصفها قوى اتقائية وتوجيهية . وان مثل هذه الأنماط بما تشمله من أساليب ومبادئ للفن ، تنزع فعلا الى التطور تراكميا على طول الخط الذي اختير في بادى الأمر ، وذلك بشيء من القوة الدافعة . على أن هذه النزعة ليست فوق التحدى والمعارضة ولا هي قوية قوة ساحقة . وانما هي أقل قوة بكثير من تلك الحتمية الفطرية التي فطرت عليها بذرة أو بيضة . فهى واحدة من عوامل التحديد الكثيرة في تاريخ الفنون والثقافة اللاحق بين ظهرائى الجماعة وربما تغلبت عليها قوى أشد منها تصادفها على الطريق بحيث أن مجرى الأحداث يتخذ اتجاها مختلفا تماما عن ذلك

الاتجاه الذى بدا أنه بدأ به • ومن الأمثلة المألوفة على ذلك تدفق البوذية فى الثقافة الصينية والعبرانية المسيحية الى الثقافة الرومانية • وانه لمن المبالغة فى تبسيط العملية تجاهل تلك التغيرات الجذرية التى تنشأ فى نمط الثقافة أو القول بأن الثقافة القديمة قد ماتت وأن أخرى جديدة قد ولدت • وهو أمر ينطوى على تجاهل حقيقة الاستمرار والتقاليد التراكمية على كثر التغيرات • ولا مراعاة فى أن قدرا كبيرا من الثقافة السابقة لدخول البوذية ظل فعالا ناشطا طوال التاريخ الصينى بأكمله ، وكذلك فعل قدر كبير من الثقافة الرومانية السابقة للمسيحية بعد عهد قسطنطين ؛ وهذه الاستمرارات تتجلى واضحة فى الفنون •

فأما عن التأثير النسبى لنمط الثقافة الأولى المبكر ، فإن الشيء الكثير سيتوقف على نوع العوامل القوية التى ستدخل الموقف فيما بعد ، اما من الخارج واما من قوى ظلت كامنة حتى الآن داخل الجماعة ذاتها • وسيتوقف الشيء الكثير على العناصر السلافية والثقافية التى دخلت الحومة فى مرحلة مبكرة مثل انصهار العناصر المينوسية والأيونية والميسينية والدورية بعضها ببعض ببلاد الاغريق ، وقد يحدث أن جماعة متجانسة منزلة ربما احتفظت بأنماطها القديمة الأولى أمد آلاف السنين دون أن يمسه تغير جذرى • والعادة أن تتخذ الامبراطورية البيزنطية مثالا يضرب للروح المحافظة الطبقة الجامدة • فجميع المحاولات التى تبذل فى مثل هذه الثقافة للإفلات من تلك الروح فى الفن أو أى مجال آخر ، يحتمل أن تفشل مثلما فشلت حركة تحطيم الصور ببيزنطة • على أن الثقافة البيزنطية فى حد ذاتها كانت سبكة انصهرت فيها عناصر كثيرة متنوعة ومتافرة عند ملتقى الشرق والغرب ، ولم يكن تاريخها خاليا تماما من التغير الثقافى ، كما أن روحها المحافظة كانت من ناحية جزئية رد فعل وقائى ضد قوى التمزق التى ظلت تهددها على الدوام حتى جاء الفتح الاسلامى الحاسم • وكان فيه من عدة نواح مزيجا من تقاليد فارس والشرق الأدنى وبلاد اليونان •

أما أثر أنماط الثقافة المبكرة في الديمقراطيات الحرة الحديثة في أوروبا وأمريكا الشمالية ، فإنه أقل بكثير دواما وتقيدا . فإن الثقافة اليوريتانية التي ظهرت في نيوانجلند ابان القرن السابع عشر ليست قوة مهيمنة في الولايات المتحدة اليوم (*) . أجل انها لا تبرح تحتفظ بمكائنها باعتبارها إحدى نقاط الشعور الوطني ، غير أنها في مجالات الفن وغيره غالبا ما ترفض وتفضل عليها نواح أخرى استوردت فيما بعد . وقد حدث في الثقافة الغربية بمجموعها ، أن أدخلت دخولا صريحا في النمط المعمول به منذ القرن السابع عشر ، مثل : التغير الدائب والتقدم الذي لا يتنى ، وتنوع الخبرة ، والنزعة العالمية الشاملة والأصالة وكثرة تنوع القوالب والأشكال . وأصبحت الثقافة الغربية أشد مرونة وأصلب عودا وأقدر على مقاومة التمزق بفضل ما مر بها من خبرة طويلة في الابلال من الحروب والثورات والحلافات الدينية والفنية . فانها ألقت أن تعالج العنف بالصبر وأن تتوصل الى التراضي والحلول الوسط . والصراعات الداخلية والتغيرات الجذرية في الاتجاه ، التي تتور في ثقافة من الطراز الغربي الحديث كثيرا ما تكون أقل خطرا منها في الثقافات البسيطة الجامدة . بل الواقع أن دورا من المدنية الكلية وأحلك التساؤمية الذي يمر فيه بعض أنواع الأدب الطبيعي الحال مع ما له من أصدقاء في فنون أخرى ، ليس غريبا عن النمط التقليدي بقدر ما يبدو . فمع أن بعض قادته والعاطفين عليه يشعرون أنه رفض بات للأساليب السابقة (الكلاسيكي منها والروماتيكي على حد سواء) ولمفهوم الفن في حد ذاته فانه لا يبرح أحيانا أن يكون غير دخیل في ثقافة أطرت التعبير الحر عن جميع وجهات النظر وامتدحت جميع الاتجاهات والمذاهب (الايديولوجيات) . وهو حين يهاجم ما يحس أنه زائف وملوئ بالنفاق في المثل العليا القديمة مثل الجمال والانسجام والوقار وحين يلفت الأنظار الى ما في شطر كبير من الحياة البشرية فيما دون

(*) انظر في شرح ذلك كتاب « القيامة القادمة » ترجمة الاستاذ احمد نجيب
 هاشم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر)
 (المترجم جاويد)

السطح من قبح وشر وبؤس وألم ، إنما يتابع حتى النهاية عنصرا جديدا
فى التقاليد الغربية منذ عهد الفلسفة الاغريقية : هو عنصر الحقيقة العلمية
والواقعية الآمنة .

وهناك بطبيعة الحال خطر ، فى ألا يتمخض الفيضان المربك المؤلف
من أساليب وايدولوجيات متنافسة سواء منها ، المحلية والأجنبية ، الا عن
اتقنة عقيمة وموت ثقافى فى نهاية المطاف . ويمتد كثير من المؤرخين أن
اضمحلالا ذريعا فى الخلق (الابداع) الفنى يمد أطنابه فى هذه الأيام
بالمقارنة الى التلك الأول من هذا القرن . وتظهر فى بعض الأحيان أحداث
ثبت صدق نبوءات شبنجلر الرهية . ولكن هيهات لنا التأكد من أن
الاتعاش لن يعقب ذلك الركود كما فعل آتفا . أجل ان العمل العظيم الذى
على القرن التالى أن يقوم به ، بمجرد أن يستب الاستقرار السياسى
الدولى ، هو اتساج توليف جديد مرن من الفيض الطامى من العناصر
الثقافية المختلفة التى تنهمر الآن مما . على أن هناك فوق خطر فرط ككرة
التنوع ، خطرا مضادا ينحصر فى محاولة تخليد أنماط الأسلاف الضيقة
المقيدة للحرية ، واقتراض أن ثقافتنا ينبغي أن تنمو داخل هذه فقط والا
فلتتحطم بددا وتموت وهذا من شأنه أن يؤدى الى السمعور بالخوف
والكراهية نحو كل ما هو أجنبى من أنواع الفن والايديولوجيا .

وتجنح نظرية كروبر حول القوالب والصيغ الثقافية الى أن تدل على
أن الثقافة لا تكاد تبدأ المضى فى خط معين للتطور الفنى حتى تلتزم بذلك
الخط التزاما طوال أيام حياتها كلها . وأن كل المباقرة الذين يمكن
ظهورهم والذين لا يستطيعون أو لا يرضون التلاؤم وتلك الثقافة محتوم
عليهم الفشل والاحباط . وكل محاولة لتوسيعها وتويعها باجراء التجرب
المفرطة الاتساع أو بادخال سمات من ثقافات وفترات أخرى ، لا بد أن
تفضى حسبما ترى تلك النظرية ، الى اضعافها وتخفيف أثرها ، وعلى
أحسن الفروض ، يستطاع اضافة « مواد » جديدة تنظم فى الأنماط

الأساسية ذاتها • « ان أسلوبا مصقولا وناضجا فى فن النحت »
قد قارب الاستفاد بحيث لم يعد فى امكان الأجيال الجديدة أن تطوره
تطويرا مجددا • (ص ٧٨٢) • واذ تبنى كروبر هذا الاعتقاد « القدرى
الجبرى راح يحميه بتجاهل الأمثلة السلية مثل عودة القوة الى فن نحت
القرن العشرين بفضل ضم سمات اليه من الأساليب الافريقية البدائية
وغيرها • وان كروبر وشينجلر ليتجاهلان القدر الهائل من التطور الانتقائى
والتراكمى فى الأساليب والتقاليد • الذى ينقل الأشياء من كل فترة وثقافة
الى التى تليها • فأما كروبر ذاته فكان أشد تحررا وتفاؤلا • وأشد حرصا
وأخذاً بمبدأ التجربة من أن يقع وقوعا تاما فى وحدة الحتمية المتطرفة •
سواء أكانت من الطراز الدورى أم التطورى • وكان فى كثير من الأحيان
يداعب أفكار هيجل وشينجلر • ثم يعود فينسحب قبل أن يصدق عليها
تصديقا كاملا • ولكن نظريته فى الصيغ الثقافية تظل مع ذلك ماثلة
نحوها نوعا ما • وذلك بسبب غموضه فى موضوع الملل • الى جانب
تأكيد على الطابع الحاسم لقوة الأنماط المبكرة والصفة الدورية للأساليب •
ويمكن ضم عناصر الصديق فى نظريته الى تعددية أرحب نطاقا • والى قدر
أكبر من الاعتراف بالواقع والقيمة المحتملة للتعبير الجدى والتطور التراكمى
فى الفنون •

ان هذه المعالجة التعددية لتفترض أن الأحداث الثقافية الكبرى ترجع
دائما الى أنواع مختلفة من العوامل • أما فيما يتعلق بالفترات الخلاقة فى
الفن فيبدو أن العوامل البيئية هى الأسباب الكثيرة الاحتمال ولكن لا يمكن
بحال اسقاط العوامل الوراثية مقدما •

والآن نمد الى القاء نظرة على بعض العوامل الأخيرة • ولا يخفى
أن نظرية عدم التكافؤ بين الأجناس - أى نظرية الفروق العنصرية فى
المبقرية الممكنة - لا تقابل فحسب بالتفنيد فى الوقت الحاضر • بل انها
لو صحت فعلا فانها لا تفسر لماذا يمكن أن يكون الجنس نفسه خلاقا فى بعض

الأزمان ولا يكون كذلك فى أخرى • ولكن العوامل الوراثية ليست بالضرورة عنصرية Racial ، أجل اتنا نلجأ إليها دوما لتفسير الفروق الفردية فى القدرة العقلية • « فالمبقرية مطبوعة لا مصنوعة » كما أن « المبقرية لا يمكن أن تعلم » ، فلماذا اذاً ينبغي لنا أن نخرج تلك العوامل الوراثية من مجال بحثنا أثناء تفسيرنا للفروق الاجتماعية الجماعية ؟ ونحن هنا لا نعين الفروق العنصرية بقدر ما نعين الفروق السياسية والاجتماعية ، فنهتم مثلا بعظمة الاغريق وفلورنسا ، ولا نعى بالناصر والفروق العنصرية الكبيرة فيهما وحولهما ، ومن المؤكد أن منطقة أو مدينة معينة أو قطرا بذاته ، ربما اجتذبت إليها أفرادا متفوقين مع عائلاتهم (حين من الدهر) بما تقدمه اليهم من مغريات اجتماعية واقتصادية . فان البندقية وأسبانيا استطاعتا ابان ازدهارهما أن تجتذبا كثيرا من خيرة فنانى العالم وصناعه المهرة • وربما نهياً لذريتهم رفع المستوى الوراثى الى حين . وبعد انقضاء بضعة أجيال اجتذبت أماكن أخرى بعض هذه السلالات • اذ أنه متى فقدت مدينة رفعتها السياسية والاقتصادية ، غادرها كثير من فنانها ومفكرها الى أماكن يرجون منها خيرا أكثر ، ومن ثم خرجوا من أثينا الى الاسكندرية وروما ، وانطلقوا من روما الى بيزنطة ، ومن بيزنطة الى البندقية وأسبانيا ، ومنهما الى باريس وانجلترا والأراضى المنخفضة . وقد ظل المهندسون المماريون وحذاق الصانع طوال المصور الوسطى وعصر النهضة يجوبون مختلف الأقطار التماسا للعمل فى الكنائس والمشروعات الأخرى الباهظة النفقات • وفى ألمانيا قبل هتلر كانت طائفة المماريين فى معرض الفنون الجميلة (Bauhaus) تجتذب إليها نخبة كريمة ونابغة من الفنانين الأجانب • فانتقل كاندنسكى من روسيا الى ألمانيا ثم دلف الى باريس • على أن مثل هذه التحركات مؤقتة وترجع فى المقام الأول الى عوامل اجتماعية اقتصادية ، ولكنها تؤدى أيضا الى تغييرات فى التكوين الوراثى بقدر ما يتمكن الفنانون والعلماء المهاجرون من

اصطحاب عائلاتهم معهم أو تكوين عائلات يتصاهر أعضاؤها مع السكان المحليين .

وكانت نظريات التاريخ بألمانيا النازية ترفع شعار « النقاء » العنصرى متخذة منه مثلاً أعلى . وقد تجاهلت ما اشتهرت به ألمانيا من خللاط عنصرية ، ثم راحت تنمى على أعدائها أنهم « هجاء » ، ولم تستخدم نظرية المذهب العنصرى فى تفسير الفوارق فى القدرة فحسب بل فى فروق الأسلوب أيضا كما حدث فى عقد المقارنات بين الفن النوردى وفن البحر المتوسط . ولعله يشوقنا فى هذا الصدد أن فيلسوفا ألمانيا آخر للتاريخ هو هرمان شيدر الأستاذ بجامعة ليزج (١) ، قدم فى مطالع القرن العشرين نظرية عنصرية تدور حول الحقب الخلاقة وهى مضادة لنظرية النازى على خط مستقيم . فبدلاً من النقاء العنصرى اعتبر الاختلاط العنصرى والقومى السبب الأساسى فى الازدهارات الثقافية ، وقد ذهب الى أنه بعد حوالى خمسمائة عام من كل عملية كبرى لاختلاط الشعوب تظهر فى غالب الأحيان فترة خلاقة . وقال : « ويعقبها فى أية حضارة مديدة الأجل دور نورى روماتيكى وازدهار ثان . وفى امكان الاختلاطات العنصرية الجديدة ، مثل التى تكرر حدوثها بمصر والهند والصين ، أن تنتج انفجارات متكررة من القدرة الخلاقة » . وقد دعم شيدر نظريته ، باحالات تفصيلية الى تواريخ الفترات الخلاقة بكل الحضارات الكبرى بما فى ذلك الحضارات الشرقية . وكانت نظريته هذه واقعية طبيعية لا تتطوى على أى مبدأ جوى ولا غائى ، ولا تشمل أية حتمية متأصلة تقوم على امتداد خطوط أسلوبية محددة النوع . ولذا فهى من بعض النواحي مستساغة أكثر من وجهة النظر العلمية من نظريات شينجلر وبرجسون . وتبدو بعض الفترات التاريخية كأنما تؤيدها ، وذلك كالفترة الممتدة بين الفتح النورماندى ومولد

(١) برسلو ١٩٢٣)

Philosophie der Geschichte

(١) انظر

(ليزج ١٩٢٣)

« Die Kulturleistungen der Menschheit »

وانظر

« The History of World Civilization » فى مجلدين : نيويورك ١٩٢١) . . .

شكسبير ، ولكن كما هي العادة في تلك النظريات يتم اغفال الأمثلة السلبية وتفهم الحقائق عنوة في إطار مصطنع من المراحل والفترات المتسقة . وهذه النظرية - شأن نظرية شينجلر - مملوءة بضروب القياس التمثيلي الحافل بالايحاء ، وتستحق من الاهتمام قدرا أكبر مما لقيته .

ومن المؤكد أن اختلاط الأجناس والأمم لا يعقبه الابداع الثقافي دائما . ذلك أن العامل المميز لا بد أن يكمن - كما هو في حالة الأفراد - في انتقاء وامتزاج من نوع خاص للموروثات (الجينات) لا في الامتزاج في حد ذاته . وبقي على العلماء بعد ذلك أن يكتشفوا كيف أن أى امتزاج للعوامل يمكنه أن ينتج فترة خلق وابداع في تاريخ شعب معين سواء أكان منحدرًا عن أصل نقي نسياً أم مختلط ، وكيف يمكن ذراريه أن ينحدروا (كما فعل بعض العرب والمالايويين) الى التردى في فترة طويلة من الاضمحلال الثقافي . فهل تمد العوامل البيئية كالفتح الأجنبي تمليلا كافيا يفسر ما يلزم بالأمة من ازدهار وذبول أم أنه ينبغي لنا أن نفترض وجود بعض تغيرات مؤقتة في التركيب الوراثي للجماعة ؟

وقد أصبحنا نألف على نحو بالغ ، المؤثرات المدهشة الطويلة المدى في العلم الحديث بحيث انه حتى أشدها جموح خيال ، ربما استحق منا شيئا من انعام النظر . فقد أشار بعض العلماء مثلا الى أن البقع الشمسية وغيرها من الظواهر الطبيعية ، ربما كان لها أثر مؤقت على الطاقة البشرية ، وربما جاء ذلك نتيجة لتغيرات تلم بالنشاط الاشعاعي ، وهو أمر لم يقدّر عليه دليل . ومن المفروض أن تؤثر مثل هذه المؤثرات في بعض أصقاع الأرض دون الأخرى في وقت معين وأن يكون لها أثر حافز بوجه خاص من الناحية الثقافية . على أنه مما يعد أقل جموحا في الخيال أن نوميء الى أن العوامل الفسيولوجية (الوظيفية) اللاوراثية ، كنوع الغذاء ، مثلا ، ربما أثرت في الطاقات الخلاقة للجماعة أو لطبقة داخل تلك الجماعة . فان مرضا كاللاريا قد يصبح متوطنا لمدة قرون

بمنطقة معينة وبذلك يقلل من الطاقة الممكنة حتى يتم التغلب عليه ، ويمكن للأوبئة الكبرى ، كالموت الأسود مثلا ، والهجرات والغزوات المدمرة مثل غزوات المغول والحروب الطويلة الأمد كحرب المئة عام ، أن توهن الطاقة البدنية وتدمر النظم الثقافية على نطاق واسع . فالذى يبدو فى ظاهره كأنما هو اعياء أسلوب ، أو « موت احدى الثقافات » ، ربما كان راجعا بصفة رئيسية الى مثل تلك الأحداث .

ولا يخفى أن البيئة الطبيعية : أعنى المناخ والتوبوغرافيا (الطبيعة الجغرافية للمنطقة) والموارد الطبيعية وما مثلها - ذات قدرة تفسيرية محدودة . ونظرة واحدة تدلك على أن عددا لا يحصى من الجماعات الاجتماعية تسكن مناخات متشابهة فى المناطق المعتدلة وشبه المدارية ، ومع ذلك فإنها تطور ثقافات بالغة الاختلاف وتنتج انبجاسات خلاقة - ان فعلت ذلك اطلاقا - فى أوقات مختلفة . وتحدث ظاهرات ثقافية مماثلة فى مناخات مختلفة . بيد أن التغير الفزيائى الهائل ، شأن ظهور الأنهار الجليدية وانحسارها ، بما تحدثه من أثر فى حياة النبات والحيوان والانسان جميعا فى المناطق التى تحدث فيها تلك الظاهرة ، لا بد أنه قد أحدث أثرا فى الثقافة أيضا . ومن ثم تحدد طرز ومراحل التطور الثقافى قبل التاريخى على أساس هذه الفترات . ويلاحظ أن قلة الفرص الفيزيائية للدخول الى أستراليا وأمريكا (عن طريق جسور أرضية مؤقتة) كانت ترتبط ارتباطا كبيرا بالتطور الثقافى لدى الجماعات المهاجرة بتلك الأماكن .

ويدو أن تقلبات الثراء ازدهارا وكسادا ، والنفوذ السياسى لدى جماعة اجتماعية مرتبطة ارتباطا ايجابيا بالانتاج والاضمحلال الفنى . أجل انها فى حد ذاتها لا تعتبر ضمانا يكفل جودة ماهية الفن وكيفه ، كالذى حدث مثلا فى الامبراطورية الرومانية وحدث حتى الآن فى الدول الشيوعية الحديثة ، بيد أن من العسير العثور على فترة فنية عظيمة لا تقوم الى حد ما على تراء طائل وسلطان قوى . ولا تنسى أن الفن فى أثينا وقلورنسا

والبندقية وأسبانيا وهولندا جاء في أعقاب تضخم الثراء والسلطان القومي ، وأنه اضمحل يوم اضمحلا . وواضح أن هذين العاملين يوفران الوسائل الاقتصادية اللازمة لانتاج الفن واستيراده ، فهما يجتذبان الفنانين الأجانب كما يتيحان الفرص لظهور صفوة ممتازة من رعاة الفن ونصرائه المثقفين ، رسميين كانوا أم خصوصيين . وهما يقدمان حوافز للفن تجيء في صورة موضوعات Themes دينية وديوية ينبغي تمجيدها التماسا للبركات الالهية وارتفاع المكانة وبث المبادئ في عقول الجمهور ، الى غير ذلك من الغايات المعلومة . على أن آثارهما النافعة للثقافة كثيرا ما تبدو عرضية زائلة . ذلك أن روعة الثراء والسلطان المفاجيء قد تبخر وتذهب بددا بينما يتفشى الفساد والشقاق . وتتكاثر المشكلات العسكرية والسياسية ، ومن ثم قد يضمف الميل الى انفاق الكثير من المال والطاقة على الفن .

وكثيرا ما يظهر تعاقب مسائل بعد ثورة اجتماعية . ولو استعرضنا توارىخ فرنسا والمكسيك والروسيا لتجلى لنا فيها جميعا انطلاق عظيم في الطاقات والقدرات البشرية بعد ثوراتها ، فيمد القادة الجدد وهم في نشوة النصر الأولى وربما بعد اعمال شتى من التدمير في الفن الذي كان يمجّد النظام القديم ، الى تأكيد المثل التحررية اللبرالية وتشجيع وسائل التعبير عنها بأشكال جديدة في الفن . وهنا قد يجد قسم ضخم من الطاقة المحررة طريقه الى الفنون ، متجا موجة صغيرة أو كبيرة من الانتاج الأصلي . على أن الدور المتكرر الذي يعقب الثورة لا يلبث أن يجيء سريعا (١) ، فإن المثاليين التحرريين الذين أطاحوا بالنظام القديم يلقون هم أنفسهم نفس المصير على يد رجال لا يقلون عنهم قسوة ولكنهم يفوقونهم في الطابع العملي والذكاء العنيد الواقعي . وقد تتهاور الحرية أمام الأوليجاركية أو الدكتاتورية والدعوة الى التضامن والنظام . وعندئذ

(١) عن مزيد من التفاصيل حول أحداث الفن بعد الثورة المكسيكية ، انظر الفصل المقود بعنوان « الفن الحديث والمشاكل الاجتماعية » في كتاب : (Art Education) Its Philosophy and Psychology » تأليف ت . مونرو (١٩٥٦) من ص ٢٧٤ ع . ٥

يُعتبر الفن المطلق الحرية خطرا ، وفي مقابل ذلك يستخدم الفن على نحو مطرد وسيلة لتقوية النظام الجديد ويخضع تبعا لذلك لنظام صارم وتحول الأرصدة المالية والقادرون الأكفاء من الرجال من الفن الى شئون الادارة والصناعة والتسليح . وهذا لا يضعف فقط الانتاج الفني ولكنه يمسك الاتجاه التطوري الرئيسى من التأكيد على الأهداف النفعية الأساسية الى التأكيد على ضروب الترف والبذخ الفنية والفكرية .

وفي المصور الحديثة قامت بفرنسا سلسلة من الثورات كانت ضرورية للانتقال بالبلاد من النظام الملكى الى نوع من الحكم الديمقراطى ، وان كان هذا الأخير لم يعد آمنا بعد . ولكن كانت تعقب كل انتصار على القوى الأجنبية أو المضادة للثورة موجة ابتكار فنى قصيرة الأمد . وبلغ الأمر أن اندحار فرنسا أمام بروسيا فى ١٨٧١ ، وهو اندحار كان من الممكن أن ينزل بثقافتها أفدح النوازل ، أعقبه تغيير تحررى آخر للحكم ثم موجة أخرى من الرخاء والتألق الفنى . كذلك تمخضت السنوات التى أعقبت الثورة الروسية مباشرة (١٩١٧) وسقوط الملكية الألمانية عن حركات طليعية ناشطة فى فنون هذين القطرين .

والحق ان الازدهار الفنى يمكن أن يحدث فى أى من الطرز أو المراحل الكبرى للتطور السياسى . والانتقال الى طرز أو مرحلة أرقى عن طريق الثورة أو أى طريق غيرها ، لا يضمن زيادة فى الطاقة الخلاقة . فان زيادة من هذا القبيل يمكن أن تظهر فى ظل حكومة عسكرية استبدادية ، أو هرمية طبقية اقطاعية ، أو حكومية دينية كهنوتية ، أو جمهورية أرستقراطية أو ديمقراطية دستورية . ويكشف تاريخ مصر وفارس وأثينا والهندية وروما وفرنسا عن كل هذه الأنواع وعن اطارات اجتماعية أخرى للازدهار الفنى .

ولا يبدو أن توافر قسط كبير من حرية الفرد فى التفكير والتعبير ، أو إقامة العدالة الاجتماعية وتوطيد دعائم الديمقراطية ومراعاة التوزيع

العادل للثروة ، كانت شروطا ضرورية للازدهار الفنى فى جملته مهما تكن هذه الأمور مرغوبة فى نطاقات أخرى . حقا يبدو أن حدا أدنى معينا من هذه الشروط ضرورى فعلا لانتاحة الفرصة لتطوير طبقة محترفة قوية ناشطة من الفنانين والمفكرين الذين لا يندرون أنفسهم كلية للحرب والسلطان السياسى . وقد ظل هؤلاء حتى الأزمنة الحديثة يظهرين عادة من بين أفراد طبقة عليا أو وسطى . ومعظم الفنانين يحتاجون على الأقل الى الوسائل الأساسية لحياة صحية سليمة فردية وعائلية ، وإلى شئ من احترام الذات والتقدير ، وإلى أدوات ومواد ووقت ومعونة للقيام بعملهم . وينبغى - أن كان يراد للتجديد أن ينمو ويتطور - ألا يكون هناك دخلاء يملون عليهم فى صراحة تامة شكل عملهم الفنى أو أسلوبه . ولكن حدث فى الماضى ، أن الدخلاء كثيرا ما كانوا يحددون لهم من وما ينبغى لهم تجميعه ، وفى أى قالب مقبول من الرمزية يعملون . ومعلوم أن كثيرا من الحقب الكبرى فى الفن ، استطلت بملكيات مطلقة بلغت فيها الحرية الفردية حدا الأذى وتعرض فيها من يبدى أى انحراف عن الدين الرسمى للدولة لمقوبة الاعدام . وربما أحسن الفنان بالقناعة والرضى أن هو استطاع قبل ما يملى عليه عن طيب خاطر وإقبال مخلص ، وأن هو كان يؤمن باخلاص صادق ملء فؤاده بالنظم الدينية والحلقية والاجتماعية التى تتضمنها تلك الاملاءات . ولكن كثيرا من عظماء الفنانين انطوت صدورهم على وجدانات متصارعة ازاءها ، وساعد تمييزهم عن انشغالهم فى الفن على اخفاء شهرة خالدة عليهم . ونذكر من أمثال هؤلاء يوربيدس ودانتى وميكلائجلو وسرفاتيز وروسو وبيرنز (Burns) وكيس وشللى وتولستوى . أما فرجيل وتيتن وفيلاسكويز وروبنز وباخ ، فيبدو أنهم اندمجوا فى سهولة ويسر نوعا ما مع بيئاتهم الدينية والاجتماعية وذلك على الأقل أثناء الفترات الهامة من حياتهم .

وربما اتجه عدم المساواة البالغ فى الثراء والسلطان والامتيازات الى تشجيع تركيز الجهود والقدرات فى أنواع معينة من الفن ولا سيما حينما

يكون للحاكم أذواق فنية خاصة • وقد تعايش هذه الأذواق جنباً الى جنب مع القسوة والفساد الخلقى ، وسوء الادارة الحكومية فى نواح أخرى ، وحالة نيرون خير مثل على ذلك • فان أنواع الفن التى يغلب احتمال نموها فى ظل ظروف كهذه ، هى الخاصة بالترف الفاجر ومظاهر الأبهة ، وتعميد الحاكم وآلهته التى ترعاه • وتشمل طرزا معينة من فن العمارة والأثاث والزخرفة والياب والجواهر والتصوير والنحت والموسيقى والرقص والقصائد والملاحم الشعرية ورقص البالية والمهرجانات •

ولا ينتظر من نظام حكم من هذا القليل أن يشجع التعبيرات الفنية عن المثل العليا مثل الانسانية والمساواة أو المشاركة فى الثروات أو الفقر الارادى أو الزهد ، فإن هذه أفكار خطيرة تكمن فيها بذور الثورة شأن البوذية المبكرة وتعليم المسيحية • وكثيرا ما عمد المحنكة الدهاء من الحكام ورجال الدين فى أنظمة الحكم القديمة الى اتخاذ خطوات للانحراف بقوتها الثورية الى مسالك ودروب فنية ودينية جانبية بما فى ذلك عبادة شخص المصلح بعد وفاته (١) • والفنون بوصفها وسيلة للعبادات والمناسك ، يمكن أن تلهمها وتحفزها الثورة الجديدة فى الأفكار والرموز الجديدة المعدة لمعالجة فن التشكيل الأيقونى (Iconography) • وفى نفس الحين فان انطبعية السياسة والكهنوتية التى تناصر الفن الجديد يمكن أن يدعمها التوليف الجديد ويطور مركزها • وقد يحدث الفنية بعد الفنية أن الحُكم نفسه - شأن أشوكا ببلاد الهند - يتبنى المثل الانسانية الجديدة ويحاول أن ينفذها ، على أن من المؤكد أن ذلك لن يكون الا بصفة مؤقتة فى بادىء الأمر • وقد يحدث أحيانا كذلك أن تطيح الثورة بالنظام القديم ، بيد أن خمسة وعشرين قرنا لم تكف لوضع أخلاقيات المذهب الانبىنى على أساس اجتماعى وسياسى وطيد •

ويمكن أن يكون كل من طرز التنظيم الاجتماعى والسياسى على درجة

(١) انظر الفصل بعنوان «الملتقى الكبير» فى قصة «الأخوة كارامازوف» لدوستوفسكى •

من المرونة تفسح المجال لتشكيلة كبيرة من التطورات الثقافية ، على أنه ليس هناك ترابط مضبوط متبادل بين هذه الطرز السياسية وبين أساليب الفن أو درجات القدرة الخلاقة ، فكما رأينا ، يتوقف الشيء الكثير على التقاليد الثقافية التي ترثها الأمة وتحفظ بها داخل إطارها السياسي . ففي نظم الحكم التي هي أكثر استبدادا وأتوقراطية تتوقف الأمور على الحلق الشخصي للحاكم وكبار معاونيه بقدر أكبر مما تتوقف عليه في حالة ملكية مقيدة أو جمهورية ديمقراطية . فإن نظاما أوتوقراطيا للحكم ، صغيرا كان أم كبيرا ، يمكن أن يكون قاسيا وظالما في وقت من الأوقات ، مركزا جهوده على المدوان في الخارج واستغلال جماهير الشعب في الداخل ، ويكون في وقت آخر خيرا محسنا ومستيرا وإنسانيا ومشجعا لأشكال الفكر الجديدة . وتعطى سير أباطرة الرومان المجال كله ، من السلوك الشائن السفه إلى الأعمال الانسانية التي تتم عما في الطبيعة البشرية من نبل رائع ، أي ابتداء من كاليجولا وإيلاجابالوس إلى هادريان وماركوس أوريليوس . وكثيرا ما يحدث أن ملكا فيلسوفا يخلفه آخر أحق أو ذو مزاج ساذج . وإذا أحرزت الملل العليا التحررية عددا ضخما وقويا من الأتباع ، فربما تولدت عن ذلك ثورة اجتماعية وغيرت كيان الدولة بأجمعه إلى ما هو أفضل أو أسوأ جالبة معها طوفانا من المشكلات الجديدة .

وتستطيع الملكية المستنيرة ونظم حكم الاقطاع ما بقيت قائمة ألا تقصر رعايتها على التأيد المستمر للفنون المترفة التي تزدهر أيضا في ظل الطغيان بل تعمل كذلك على ارتقاء المذهب الطبيعي والمذهب الانساني في الفن . ويمكن أن يشمل هذا اهتماما رحيا مليئا بالمعطف على الحياة والطبيعة كلها ، وعلى الحياة والناس من كل نوع وطبقة . قال تيرينس* : « لا أعتبر شيئا بشريا غير ذي أهمية عندي » . ويلاحظ أن أبوليوس وموتساني

(*) تيرينس : Terence (١٩٠ - ١٥٩ ق م) شاعر ومسرحي روماني من أصل قرطاجي .
(المترجم)

وبوكاتشيو وشكسبير وسرفانتيز ومولير عاشوا جميعا فى دول ونظم حكم استبدادية الى حد ما . والحق أن الصورة الذهنية لتوقع معالجة انسانية للفن - متحررة من قبضة القيود القديمة التى فرضتها الايديولوجية والأسلوب - يمكن أن تحدث من البهجة والانعاش ما تحدثه فى الأنفس النظرة الأولى الى أرض موفورة الخيرات باعثة على الاقبال لم تطلأها من قبل قدم مرتاد . وما أن تبدأ هذه المعالجة الانسانية ، حتى يصبح من المسير إيقافها . وأشد الفنون والطرز قدرة على الاستفادة من تحرير الفكر الانسانى النزعة هى عادة ، الدراما (المسرح) والقصة والقصيد الغنائى والمقالة والتصوير والنحت .

والظروف الموائمة لاحداث فترة خلاقة انما هى - علاوة على الثروة والسلطان ونشئ من الدعم الاقتصادى للفنون - وجود تقليد محلى لكل ما تم فيها من انجازات سابقة ، فان قمة عالية خلاقة لا تتبثق فجأة من تربة خالية تماما من الفن . ولا بد أن يكون هناك اهتمام متطور بالفنون واحترام لقيمتها وركيزة من براعات فنية وأساليب محلية . وتلك حال كانت قائمة فى البندقية فى القرن السادس عشر ، كما تتجلى مثلا فى كنيسة القديس مارك الكبرى ؛ كما كانت قائمة بأثينا بوصفها مركزا لفنون النحت والعمارة والشعر والدراما قبل بريكليس بزمن بعيد . ومتى توافرت تقاليد تمهيدية من هذا النوع ، لا تعود هناك حاجة الا لقدر أقل من الثراء والسلطان السياسى . ومتى امتنع وجود تلك التقاليد فقد تستخدم هذه الموارد فى أوجه أخرى . فلم يكن الفن بدعة جديدة فى أسبانيا ولا الأراضى المنخفضة قبل القرن السابع عشر ، ولا فى روما قبل عهد أوغسطس ، ولا ببلاد الصين قبل أباطرة أسرة تانج .

ويعتبر كتاب « حكاية جنجى » Tale of Genji الذى ألفته السيدة موراساكي* مثلا للاهتمام الانسانى المذهب بتحليل الخلق والشخصيات

(*) السيدة شيكيبوموراساكي (ح ٩٧٨ - ١٠١٥) الكاتبة اليابانية وقصتها هذه من أقدم روايات يابانية راقية .
(المترجم)

وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقات العاطفية الدقيقة بين الجنسين ، وهي قصة تبدو مدهشة وسابقة للأوان بالنسبة لزمانها . وهي تصور في وضوح تام البيئة الاجتماعية الأرستقراطية كما تمر عن مذهبية ايديولوجية مناسبة . وتلقى هذه القصة رواجاً لأمرين : أولهما ما كانت عليه القصص الخيالية السابقة والفن الزخرفي من مستوى منحط اختفى معظمه ، والثاني : أقبال المعاصرين على استيراد الفن والثقافة الصينية بما في ذلك الآراء البوذية والكنفوشوسية . وبفضلها أعفيت الكتابات ، في نفس الوقت ، من الحاجة الى وجوب الكتابة بالأسلوب الشكلي الأدبي الصيني الطنان . وكل هذه العوامل الخارجية تخفق كالعتاد في تفسير الفرق الهائل بين المقدرة المتوسطة السابقة وبين العبقرية الفائقة . ولتفسير هذه العبقرية ينبغي لنا أن نلجأ الى الفرض الغامض بشأن القدرة الفطرية . فلم يكن كل ما في بيئة الكتابة موراساكي موائماً ، إذ أنها هي نفسها كانت موضع السخرية وسميت باسم السيدة سجلات Lady Annals لما ظهر منها من اهتمام بالكتب والكتابة . فما الذي منحها القوة والقدرة على أن تكون مختلفة عن عداها ؟

وجدير بالذكر أنه لا يمكن للثروة ولا السلطان ولا التركيب الاجتماعي ، ولا ثلاثها مجتمعة ، أن تحدد الماهية أو الأساليب والأنماط المميزة التي ستمو على يد ثقافة ما أو عبقرية ما . فلتفسير هذه ينبغي أن نتمد على مركب من القدرة الفطرية مع محددات معينة في التراث الثقافي للجماعة من حيث النواحي الفنية والدينية والفكرية والتكنولوجية وغيرها مما يتصل بها . ويمكن لهذه العوامل الخارجية أن توفر مواد الفن وأدواته المادية منها والفكرية على حد سواء بالإضافة الى مقترحات بشأن الأسلوب .

ان نظرة استعراضية الى الفترات المبعدة بوجه خاص في النمو الثقافي ، كذلك النظرة التي قام بها كروبر ، لتحسن صفا ان هي شملت سلسلة كبيرة من طرز الفن وأساليبه ، بالإضافة الى النظريات الفلسفية والعلمية . ونحن حين تساءلنا عن السبب في ظهور تلك الفترات كنا في

جل شأنا نفكر فى الفن بصفة عامة لا فى أى نوع معين من الفن • على
على أن هذه النزعة ليست فوق التحدى والمعارضة ولاهى قوية قوة ساحقة •
مختلفة وترجع الى أسباب مختلفة الى حد ما • وهى تعبر عن حوافز
مختلفة وتقوم بوظائف سيكولوجية واجتماعية مختلفة وتهدف الى غايات
وقيم مختلفة • وكما لاحظنا من فورا ، يمكن أن تزدهر فنون الترف
الارستقراطى ، فنون التباهى الأنيق والمظاهر والتسلية اللطيفة فى ظل
ظروف اجتماعية اقتصادية تنطوى على قدر كبير من الظلم وعدم المساواة
مع الكدح المفضى والاختفاض فى مستوى المعيشة لدى الصناع المتواضعين
الأدلاء • على أنه من ناحية أخرى يلاحظ أن قيام طراز من الفن ينسم
بمجة الحبر والطابع الانسانى ، ويعبر عن احترام للكرامة الانسانية وعطف
رحيب على الفقراء وامتداد التضحية الزهدية من جانب الأغنياء وذوى
السلطان - يقتضى ضمنا وجود تقاليد للاصلاح الخلقى كذلك التى تجلت
فى تقاليد التاويين والبوذيين والاسينيين* الأوائل والمسيحيين البدائين •
ويمكن أن يبدأ ذلك الطراز فى النمو فى دولة أوتوقراطية استبدادية ولكنه
ان ظل على ذلك طويلا فلا بد أن يتغير النمط الثقافى الكلى تغيرا جسيما •
ذلك أن كلا منها يؤثر فى الآخر •

وقد ينتقل المرء فى نظرنه الاستعراضية الى اجراء مقارنة بين الفنون
والأساليب موضع البحث ، وبين السحر البدائى وما تمخضت عنه الديانة
البدائية من تعدد الآلهة ، وبين الاحتفالات المدنية والتأمل الباطنى
الانفرادى ، وبين الوطنية والثورة وبين الدعاية الدينية والتجارية
والمسكرية ، وكذلك أيضا بين أحلام اليقظة المثيرة المليئة بالأمانى والرغبات
التي تساور سكان المدن حين يخلدون الى الحياة الراكدة فيها ويعزفون عن
الترحال • وكل هذه وغيرها من الطرز اذ تعبر عن حاجات مختلفة ودوافع
مختلفة اجتماعية وفردية مما ، تنبثق عن مجموعات من الأسباب تتفاوت الى

(*) الاسينيون (Essenes) جماعة من زهاد اليهود ظهرت قبل المسيحية
(المترجم)

حد ما • وليس من الضروري أن تجيء موجة خلاقة فى أحد الطرز فى نفس زمان ومكان موجة أخرى فى طراز آخر • بل الواقع أن الطرز المتنوعة كثيرا ما تصارع وتهاجم بعضها بعضا ، كما يحدث عندما يتدد دعاء الفقر بأسراف الأغنياء ولعلمهم بالمظاهر الشكلية ، أو عندما تحاول الحكومات تحريم أغنية ثورية • وهكذا قد تكون الظروف المواتية للخلق والابداع فى نوع من أنواع الفن ، غير مواتية لذلك فى أنواع أخرى • وإذا فلا بد من اجراء اختيار ومفاضلة بين المجموعات المتنافسة من القيم كمظاهر البذخ الفاخر والتقوى البسيطة ، أو بين حصول احدى الطبقات على نصيب موفور من الثروة وحصول الجميع على نصيب معتدل منها • والمادة أن تم هذه المفاضلات بطريقة لاشعورية الى حد ما • ويخدم النزاع حيناً من الدهر ولا يمكن الوصول أثناءه الى تراض أو توليف بين أطرافه •

وتعبر بعض أنواع الفنون ، كما هو الحال فى العصور الوسطى المسيحية ، عن خيالات مبنية على الرغبات والأمانى حول الحياة الآخرة ، وهى أوهام تتبع الى حد ما عن احساس بخيبة الأمل وعميق سخطهم على دنياهم وزمانهم • على أن فى الامكان تخفيف ذلك السخط بالاصلاحات الاجتماعية والتقدم التكنولوجى • وقد ذهب بعض رجال التحليل النفسى الى أن الفن بأجمعه ينبثق عن نوع من الفشل والسخط يلم بالفنان ويدفعه الى انجازات وهمية • ولا شك أن فى هذا شيئا من المبالغة ، ولكن من المحقق أنه يحدث فى بعض الحالات ، ومن ثم فهو ليس البتة بالسبب الوحيد ، على أن ازالة أسباب السخط ، على المكان والزمان ، بقدر ماتكون حافزا فعليا ، قد تضعف الدافع نحو أنواع معينة من الفن •

ويصح أن بعض أنواع الأمراض البدنية والعقلية قد تساعد على توجيه شطر غير عادى من طاقات الفرد العقلية والعاطفية الى سبيل من سبل التعبير الفنى حيث تستنفد بشدة وسرعة ، وربما ساعدت الاحباطات

والصددمات التي تحدث في بعض الأنواع السوية من الخبرة البشرية على إعادة توجيه طاقات الفنان الى بديل فني آخر . وفي كل تلك الحالات قد يعود اصلاح سببها بمنع الابداع الفني أو اضعافه ، وذلك على امتداد خطوط معينة على الأقل . وليس معنى ذلك أن جميع أنواع الفن تسيبها الأمراض ولا أنها تصاب بالضرر لو جعل العالم مكانا أفضل وأصح . فان أنواعا أخرى قد تزدهر بدلا من الأولى . وحتى لو لم يحدث ذلك فان التضحية قد تكون من بعض وجهات النظر جديرة بأن تبذل .

وعندما تسم النظرة العالمية العلمية الواقعية الطبيعية بمسمى الزيف كثيرا من المعتقدات الدينية التي أسست عليها خيالات الماضي الفنية الجامحة، فانها تنزع عندئذ الى جعل ذلك الفن غير مقنع كما تضعف ماله من قدرة على الحفز ، ولكن تبقى هناك أسس أخرى للاعجاب بالفن الديني الماضي . غير أن هذه الأسس ليست من الكفاية بحيث تشجع تطوره الخلاق بقدر ما كانت تفعل من قبل . وقد أبدى النقاد تفجهم على اضمحلال عصر الخرافات بوصفها حافزا ضروريا لفن عظيم ، فهل تستطيع النظرة العلمية أن تنتج خرافاتها الخاصة ؟ وهل هي في الواقع تنتج الآن بعض تلك الخرافات ؟ وهل في مستطاع الفن أن يزدهر بدونها ؟ واذا لم يكن الفن كله فأى أنواعه يستطيع فعل ذلك ؟ وهل في امكان الفن الواقعي أن يشبع الطلب على الخيال الفني الجامح ؟ وهل في امكان الخيال الفني الجامع أن يزدهر بحكم حقه بغير حاجة الى الايمان بصدق أحلامه ؟

ان هذه أسئلة عويصة لا يمكن أن يجيب عنها اجابة قاطعة سوى الأحداث نفسها ، وهي لا تعينا هنا الا بشكل غير مباشر : كأكيد لتعقيد السببية التاريخية في الفنون ولصعوبة معرفة أسباب الحقب الخلاقة . وذلك أن الأحداث والظروف التي تنتج حقبة من تلك الحقب في مرحلة معينة من التاريخ أو في بيئة ثقافية معينة ، قد لا تفعل ذلك في مرحلة أدبية أخرى . وحتى لو أننا عرفنا ما تسبب في احداها بفلورنسا القرن الخامس

عشر ، لما أمكننا التأكد من أن ظروفنا ماثلة سيكون لها نفس الأثر اليوم .
فليس من الممكن بطبيعة الحال إعادة انتاج الوضع الثقافي الكلى فى ذلك
الزمان ، كما أن كل وضع ثقافى إنما هو فريد فى بابيه الى حد ما . ولكنه
ليس كذلك بكلية مطلقا ، فقد تكرر بعض العوامل والصيغ ، وهى التى
يكمن فيها الأمل فى الوصول الى شئ من الزيادة فى الفهم والتحكم .
وحتى لو كان الفهم التام والتحكم التام مستحيلين فى الامكان القيام ببعض
المعالجة الجزئية لهما .

واذا افترضنا جدلا بأن تحقيق زيادة عامة فى مقدار جميع أنواع
الانتاج الفنى وماهية أمر مطلوب ومرغوب (وهو فرض لا يقبله الجميع)
فستكون الخطوة التالية هى دراسة شاملة للأسباب والوسائل المحتملة
والمؤدية لذلك الهدف ، وبعضها صعب المثال نسبيا للدراسة التجريبية ، فى
الوقت الحاضر على الأقل . وهذه تشمل العوامل الوراثية للمقريه بوصفها
ظاهرة فردية واجتماعية . وهى تشمل كذلك التشكيل والتمايز والتكامل
للأنماط الثقافية الرئيسية والايديولوجيات أو وجهات النظر العالية التى
قمت فى هذا الكتاب ببحث قدرتها على الانتقاء والتوجيه فى الفن . وذلك
تار يبلغ من اتساعه وعمراته أن يعجز أى فرد أو جماعة من أساطين العلم
عن احداث تأثير كبير فيه . وليس فى امكاننا التنبؤ عن يقين بمجراه فى
المستقبل ولا بأى أنواع الفن والمقريه سيرفهما الى الذروة مستقبلا .

ومن ناحية أخرى ، تبدو بالفعل بعض العوامل الممكنة يسيرة الفهم
والتحكم ، لو تطورت ارادة اجتماعية لفعل ذلك ، وقد لا تكون تلك
العوامل ، فى حد ذاتها ، وسائل وافية للإبداع الاجتماعى ، بل ربما تكون
غير مواتية لبعض أنواع الفن بينما هى مواتية لأخرى . على أنها بحكم
طاقاتها الممكنة نافعة لأسباب كثيرة . وأحد هذه العوامل ، تحسن عام فى
صحة الأبدان والطاقه بين السكان كافة ، وثانيها : التوسع فى توزيع
المساعدات المالية والوسائل التعليمية والتقنية اللازمة لانتاج الفن ، وثالثها :

زيادة ما يضاف من احترام وهبة على الفنون وعلى من يسهمون فيها ، وبالتالي زيادة الفرص أمامهم ليحفظوا بنفوذ أكبر في السياسة الاجتماعية والادارة ، ورابعها : زيادة فرص التعليم في الفنون من حيث اتساعها وأدائها (كالسرح والموسيقى) ، وفهمها وتذوقها ، بكل من المدرسة وخارجها .

ولم يتهأ بعد لطريقة معينة من طرق التربية ، سواء في الفنون العامة أو الخاصة ، أن تقيم الدليل على أنها وسيلة تؤدي الى انجاز خلاق هام (١) . وكل ما نستطيع قوله في الوقت الحاضر هو أن بعض تلك الطرق يشر بالحير ، ولكنها لم تنتج بعد المبقيات المرجوة . وربما يسر لنا اذا توسعنا في تقصي العوامل النفسية والاجتماعية التي تعمل على انتاج المبقرية ، أن نستحدث طرائق أفضل لتشتتها . ولكن لا يبذل في الوقت الحاضر سوى جهد ضئيل في هذا الاتجاه أو في نواحي التجريب المتحكم فيه علميا بمختلف الطرائق التربوية . ومن ناحية أخرى ، فإن المبقرية ظهرت في كثير من الحالات في الماضي ولا تزال تظهر بين حين وآخر في ظل ما يبدو أنه أسوأ أنواع الظروف العائلية والاجتماعية والتربوية المعاكسة .

والحق انه يبدو واضحا أن حرية المرء في التعبير عن نفسه بوصفه طالبا دارسا ، أو مزاولا رائدا للفن ، لا تكفي ، فإن النخيرة المدخرة والدافع الحافز ربما استهلكا بسرعة فائقة ، ومن أجل ذلك لم يكن مجرد اللعب بمواد الفن وأفيا بالمرام بالنسبة لطفل أكبر سنا ، والراجع أن الثروة والسلطان والموهبة ليست كافية لتحويل عبقرى محتمل الى عبقرى واقعي فعلا في الفن . اذ لا بد أيضا من توافر شيء في الوضع الخارجي ، شيء قادر على إثارة الاهتمام والاحتفاظ به وتوافر ارادة للانجاز على امتداد خط

(١) انظر الفصل الذي مقدمه ت . مونرو بعنوان : « القدرة الخلاقة في الفن وترسيخها التربوي » في كتابه (Art Education : Its Philosophy and Psychology)
(١٩٥٦) ص ٧٧ - ١١٢ .

ممين بخامة فنية مينة • ولا بد للمرء منا أن يحس أن خلق نوع معين من الفن ، يعد الى حد ما هاما في منهج الأفكار الجديرة باحترام الرب أو الانسان ، والحكام والموظفين ورعاة الفن والخبراء والنقاد والأسرة ، والأصدقاء والزملاء والجمهور العام • وبهذه الطريقة وحدها يمكن للفنان شأن أى عامل آخر ، أن يحرز احترام الذات والايان بقيمة ما يحاول صنعه ، وهما الشئان اللذان يحتاج اليهما لتوفير الحوافز للجهود الدائبة • على أننا نعود فنقرر أن تقدير الذات واحترام الناس ليسا بكافيين • فانهما كثيرا ما يتواجدان جنبا الى جنب مع القدرات المتوسطة •

وهنا نجد أنفسنا للمرة الثانية تلقاء الفرض العام ، بأنه ليس هناك بين أنواع الأسباب نوع واحد يقى بالمراد • وأن عددا كبيرا من الأسباب يجب أن تتخذ لاتاج حقبة خلاقة • فلا بد من توافر : (أ) عباقرة بالفطرة يحتمل ظهورهم ، (ب) مواد وظروف لازمة لتزويدهم وتوجيه طاقاتهم الارادية الى خامة فنية من نوع ما ، (ج) معهد قادر على اعطائهم التدريب التقنوى وشئ من المعرفة بترائهم الفنى الخاص ، و (د) وجود أفراد آخرين لهم الذوق والسلطان والارادة اللازمة لتذوق الجودة الفنية والمساعدة على منحها الفرصة للحصول على تقدير واعتراف أوسع نطاقا •

٢ - الانتخاب الطبيعي والصناعى فى تطور الفن

لاحظنا عندما عقدنا الموازنة بين التطور العضوى والثقافى ، أن الثانى منهما ينطوى على قدر أكبر من العمل الهادف • فهو « اصطناعى » بصورة متزايدة بالمعنى المضاد « للطبيعى » ، ويقال أيضا ان التغير التكيفى فى المجال الثقافى «ناشط» نشاطا متزايدا من حيث ان الانسان ينزع الى تغيير بيئته بدلا من أن تلم به تغيرات قسرية فى بنائه الخاص • وسيلخص هذا القسم ، ما قيل حول هذه النقط فى الفصول السابقة ويوضح بتفصيل أوفى، كيف تحدث طرز التطور هذه فى الفنون •

وقد لاحظنا أن العوامل التكوينية الوراثية فى التطور العضوى تشمل ميل المثل الى انتاج المثل ، كما تشمل الميل الى انتاج سلسلة معينة من التغيرات ، تقوم عادة داخل خصائص الطراز الأبوى . وهى تسمى « بالتغيرات المصادفة » بقدر ما يحدث من أن امتزاج الموروثات (الجينات) يتم بغير تحكم مخطط ، وقد تصورها داروين طفيفة وتدرجية .

وأوضح عالم النبات الهولندى دى فريز De Vries (١٨٤٨-١٩٣٥) ان طفرات كبيرة ومفاجئة تحدث أيضا . وفى كلتا الحالتين ينزع تنازع البقاء ، داخل كل بيئة ، الى انتخاب الأصلح للبقاء فى كل جيل ، والى استبعاد الأقل صلاحية . وفى الجيل التالى يعود الباقون أحياء فى غالب الأحيان الى انتاج نسل يشبههم الى حد ما ، بحيث ان الجماعة ككل تنزع الى ادامة الطراز الذى يظهر أنه الأصلح فى ظل الظروف القائمة . ولا تزال هذه العملية تسمى باسم « الانتخاب الطبيعى » ، وذلك لتصور الناس أنها تعمل عملها آليا من خلال قوى الطبيعة ، لا عن طريق تدخل الهى مباشر ، كما سميت كذلك بالمعنى المضاد للفظلة « صناعى » أو الانتخاب المقصود الهادف والتنازل البشرى المنظم . كما هو الحال فى علم تحسين النسل (الیوجينيا) وغير ذلك من تطبيقات علم التكوين الوراثى (Genetic Ccience) .

وقد جادل المؤمنون المتدينون فى القرن التاسع عشر ، الذين قبلوا مذهب التطور جملة ، فى أن ما بدا أنه تغير طبيعى عضوى انما هو نىء يتم بتوجيه من الله عن طريق قوانين الطبيعة ، وهو فى حدود ذلك المعنى يعد شيئا « صناعيا » ، أى انه من عمل « صانع الهى » . ومن الناحية الأخرى ، جادل الطبيعيون من ذوى النزعة الفلسفية ، أن الانسان وجميع ما يصنعه الانسان هو أجزاء من الطبيعة ، بالمعنى الاجمالى العريض لذلك المصطلح . وقد تطور العقل البشرى بما له من قدرات على التحكم الهادف المقصود وكان ذلك عن طريق الانتخاب الطبيعى ، فكان من ثمة جزءا لا يتجزأ

من نظام الطبيعة الحلى • وقالوا ان التطور الثقافى انما هو جزء من التطور الطبيعى ؟ فهو نتاج للتطور العضوى • وأصروا على أن منتجات الفن والعلم وعملاتها ، تمد كلها بهذا المعنى طبيعة •

واتفقت المدرستان الفكرتان على أهمية التمييز بين التغير التطورى الذى يعمل بغير تدخل هادف متعمد مباشر من الانسان وبين ما هو موجه بهذا التدخل الى حد ما ، وبهذا المعنى الأضيق يصبح الانتخاب «الطبيعى» والتكيف طبيعيين بدرجة أقل واصطناعيين بدرجة أكثر ، حيث يتعلم الانسان أن يدير شؤنه الخاصة بطريقة هادفة ومتمدة أكثر ، لا بحكم الدوافع الحيوانية •

وقد تولى الانسان ، الى حد ما ، الانتاج والاستيلاء الانتقائى للحيوان والنبات وقد تزايد استخدام البشر للاخصاب الصناعى ، وربما تحكم الانسان مستقبلا فى الاستيلاء البشرى باستخدامه وسائل علم الوبجينا (أعنى علم تحسين السلالات) وبذلك قد يمكنه بدرجة ما توجيه تطوره العضوى الخاص الى جانب تطوره الثقافى • فقد أدخلت فعلا تغييرات كبيرة على كثير من أنواع النبات والحيوان ، كما أنشئت أنواع جديدة ، والذى حدث منذ المهود شبه التاريخية هو أن نسل الانسان تأثر الى حد ما بالثقافة والقصد المتعمد ، عن طريق عادات الزواج وقوانينه ، بما فى ذلك المعايير الدينية والخلقية والسلالية والجمالية التى تؤثر فى الاختيار أثناء التزاوج • وبهذه الطريقة كف التوالد البشرى منذ أمد بعيد عن أن يكون «طبيعيا» صرفا وأصبح «صناعيا» بدرجة ما ، والتغير الثقافى يصبح على وجه الجملة ، «صناعيا» أكثر كلما صار السلوك الاجتماعى أكثر تخطيطا •

ويلاحظ أن فكرة لامارك بشأن العملية التطورية ، تلك الفكرة التى ظهر فى النهاية خطأها عند تطبيقها على التطور العضوى ، تصحح أكثر صدقا - على نحو مطرد - عن التطور الثقافى كلما واصل هذا تقدمه ، اذ تتطور الثقافة بما فيها الفنون عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة ،

وكانت طريقة الانتقال ثقافية لا عضوية ولكنها تصبح عضوية أيضا بقدر ما يتم مزج الموروثات (الجينات) مزجا مخططا وفق الأهداف والناهج الثقافية ، وليس معنى ذلك أن السمات المكتسبة في حياة فرد تنتقل الى غيره عن طريق موروثاته • وتحتل في التطور الثقافي بصورة متزايدة نزعة أخرى نسبها «لامارك» خطأ الى التطور كله : وأعني بذلك أن في امكان النوع (Species) التطلع الى حالة ما مستقبلية ، يتجه صوبها بهذا الجهود •

وحين يتنہأ للتخطيط الواعي أن يلعب دورا أعظم في الفن ، تصبح النظرية التالية عن « الارادة » النفسانية لأنواع معينة من الأشكال صادقة بدرجة متزايدة ، وليس ذلك عن الفن كله ولا التاريخ كله ولكنه عن الفن الحديث والحضارة المصرية ، وهذه الارادة تعد ظاهرة طبيعية بحثة للتفكير الاجتماعي والرغبات الاجتماعية وهي ارادة تصبح واقية وهادفة أكثر وان بقي أمامها شوط بعيد لا بد من قطعه في هذا الاتجاه • على أن مثل هذه الرغبة الاجتماعية - طبقا لتفسير المذهب الطبيعي - لا تسير في طريق محدد مقدما بطريقة قاطمة • فالرغبة شأن الفن نفسه ، انما هي التاج المشترك لموامل كثيرة متفاعلة ولا تزال خاضعة للانتخاب الطبيعي •

والحق أن الانتقال من الغريزة الآلية الى القصد الواعي لا يضمن قدرا أعظم من النجاح في البقاء على قيد الحياة • والانسان حين يكتسب قدرة أكبر - لا على الطبيعة فقط بل أيضا على ماسوف يجد من أعماله هو - يتعرض على نحو متزايد لخطر ارتكاب أخطاء مدمرة • وقد دفع الخوف من هذا ، وعدم الثقة في أولئك الموظفين ومن يعتبرون من الحكماء الذين في طوقهم اصدار القرارات على مستوى عالمي ••• دفع كثيرا من علماء التطور ، من هربرت سبنسر فصاعدا ، الى الحث على أن يوصوا بالحاح بأن يترك الانسان الطبيعة تمضي في سبيلها وألا يتعجل أكثر مما ينبغي في الاساك بزمام الأمور ، وهم في هذا يشبهون التاويين الصينيين •

ويشير غيرهم الى أن خططا نافعة قد رسمت أيضا ، وأن الحضارة بأكملها إنما هي نتيجة لجهد ذكي . والتخطيط الذكي هو الطريقة البشرية المميزة للتنافس . ويقول المتفائلون ان التخطيط الذكي نجح على نحو مقبول حتى الآن ، ويستحق أن يجرب على نطاق أوسع بقدر أكبر من المساعدة من العلوم الاجتماعية والسيكولوجية .

وقد لعبت الفنون أدوارا كثيرة مختلفة في التطور الثقافي . ويمكن اعتبار أن الفنون ، كان لها منذ البداية وحتى الآن الى حد ما ، شيء من القيمة الباقية ، ومن ثمة فإن لها قيمة كموامل في الانتخاب الطبيعي * . وهي وإن لم يقصد منها أن تكون وسائل للبقاء فإنها كثيرا ما تسهم فيه كما تفعل غرائز بناء العشاش عند الطيور . ومن المعروف عن الفنون الدينية والحضرية المدنية أن لها هذه الوظيفة الواقعية الطبيعية من خلال تقوية تماسك الجماعة ، وتشجيع الثقة والحماسة العسكرية وغير ذلك من التأثيرات ، وهي تساعد بعض الجماعات والطرز البشرية أن تسود ، بينما يقضى على غيرها . وكثيرا ما نظر الى الفن على اعتبار أنه يحتوى على قوة خارقة للطبيعة أى مانا (Mana) ، كما هو الشأن فى التمانم وتماثيل الآلهة والرقصات الدينية الشعائرية . وعندما تستخدم الفنون فى اضعاف الروعة والهيبة على شخص الرئيس أو الشئمان أو على مجموعات القوانين المقررة كشرعية موسى أو قوانين حمورابى ، فإن فى امكانها تدعيم التنظيم الاجتماعى فى الأوقات العصية .

ومع ذلك لا يجوز لنا أن نفترض أن الفن نشأ وتطور كلية ، بسبب قيمته البقية ، حيث يشك بعض علماء البشرىات فى أن الفن ، وبخاصة النواحي الجمالية اللانفعالية للفن كان له هذا القدر من القيمة نفسها عند الانسان البدائى . اذ انه ربما لم يكن الا من ناحية جزئية فحسب تاجا للانتخاب الطبيعي . وتفسيرا لباقي تطوره الهائل ، يدفع أحد القروض بأن

(*) وهي المسماة المنطقية فى نظرية دارون الى بقاء الأسلمح . . (المترجم)

الإنسان اكتسب ، ربما عن طريق طفرة Mutation مفاجئة أو أكثر ، جهازا فسيولوجيا قادرا على بلوغ قدر من النمو الفنى والفكرى يفوق كثيرا ما يحتاج اليه للبقاء . حتى اذا حصل على تلك الآلية (Mechanism) راح يستخدمها فى خلق أشياء ليس اليها حاجة بالمعنى الدقيق ولكنها تقدر لأسباب أخرى (١) ، وعن هذا الفرض نشأت نظرية «سبنسر» حول الفن : من أنه لمب يتضمن طاقات وأفعالا زائفة غير مطلوبة فى تنازع البقاء .

وعلى هذا الاعتبار نفسه ، لا يجوز أن يفترض أن الفن اليوم عظيم القيمة دائما كوسيلة للبقاء الفيزيائى أو السلطان السياسى . وكما رأى أفلاطون بناقب فكره ، فإن بعض أنواع الفن قد تضعف الروح المنصوية أو تلين الأبدان وتوهن الحمية العسكرية وتضمد التفكير المشرق وتبث الانهزامية أو هى أحيانا أخرى تعوق الفرد أو الجماعة فى تنازع البقاء . ويمد تدمير مدينة سيارس مثلا كلاسيكيا على ذلك . وربما لا يلحظ أحد ديبب ذلك الضعف أو لعله لا يحدث فرقا كبيرا فى حالة البقاء الواقعى ، اذا كان الفرد (أو الجماعة) محتما بملاذ حصين يدرأ عنه الهجوم أو المنافسة الخطيرة ، فمئذئذ يستطيع الفرد أو الجماعة - ولو الى حين أن يستخدم قدرا كبيرا من الطاقة فى عيش مترف مستمتعا بفنون الملذات البترونية* . ولا يقتصر الافراط على الأنواع البالغة الوضوح من ائترف والفجور فحسب ، وانما يشمل كذلك الفن الجدى العظيم ذا القيمة الجمالية العالية ، والمضمون الفكرى والخلقى العميق ، فانه يمكن أن يمارس الى درجة الافراط من وجهة النظر البيولوجية وذلك اذا كان يصرف العقول عن الجهود العملية الضرورية . فعندما يحتدم تنازع البقاء ، ويعيش الناس على مستوى الكفاف أو قريبا منه ، فإن أنواع الفن التى يفضلونها ويمارسونها ربما يكون لها تأثير جسيم على قدرتهم على البقاء .

(١) انظر ل . آيرل فى The Immense Journey (نيويورك ١٩٥٧) ص ٨٤ .
 (٢) نسبة الى برونويوس (مات ٦٥ م) وكان قنصلا وحاكما فى اقاليم الدولة الرومانية ورفيقا لنرون فى فجوره ، واديبا وكاتبا .
 (المترجم)

فقد تستير رقصات الحرب وقرع الطبول أو موسيقى القرب الميرة احدى الجماعات الى خوض معارك حربية حاسمة ، وبينما تتخاذل جماعة أخرى بما تبث فيها ألحان ليدية شجية (نسبة الى ليديا فى آسيا الصغرى) • أو ما يعادلها - من التراخى الوخيم المواقب • وكما تجلى فى حالة أثينا عندما واجهتها اسبرطة ثم روما فيما بعد ، فإن الفن أو الثقافة الفكرية ليس ، بأية حال ، بديلا عن الوحدة السياسية ولا عن الكفاية الصناعية والعسكرية • ومهما بلغنا من الجمال والامتيار فى حد ذاتهما فى إمكانهما فى ظل ظروف معينة أن يضعفا الفضائل الأساسية التى ساعدا على تدعيمها فى عصر أبكر • والواقع أن الجدل الفلسفى ونزعة الفردية ، مهما علت قيمتهما على وجه الجملة ، يمكنهما فى بعض الأحيان بث الشقاق واضعاف المقاومة الجماعية • وفى أحيان أخرى ، كما هو الحال فى الدول الحديثة المنحجرة ، يساهمان فى اقامة صنوف من الوحدة أكثر مرونة وقدرة على مقاومة الضغوط الداخلية والخارجية •

وقد أشار «تين» فى تطبيقه لمبدأ الانتخاب الطبيعى على تاريخ الفن ، الى أن الأعمال والأساليب الفنية خاضعة فى حد ذاتها للانتخاب الطبيعى ، وأنها تتنازع من أجل البقاء فى نطاق بيئاتها الفيزيائية والاجتماعية والنفسية • وهناك أنواع كثيرة منها يجرى اتاجها ، كأنما هى بذور ، فى بيئة معينة ، ولكن بعضها قد يقع على تربة لا توائم ذلك النوع من النبات ، وقد رأينا خطر أخذ فكرة التنازع هذه بين الأساليب مأخذ الحرفية البالغة • فانها - شأن النظريات الدينية والعلمية - تجريدات ليس لها أية قوة عليّة خاصة • فالكائنات البشرية الحقيقية تخوض ذلك التنازع أفرادا أو فى جماعات أو طبقات اجتماعية • فهم يتنازعون من أجل أفكار مجردة وضدها بما فى ذلك أساليب الفن ومبادئه وكذا من أجل المزيد من طيات مادية • وفى حدود هذا الحصر ، فليس هناك تكلف بالغ فى أن نتحدث عن الأساليب «المتنازعة» بعضها مع بعض فى عملية انتخاب أو انتقاء طبيعى •

«البقاء» هنا يعنى دوام استحسان الجمهور • وقد أسلفنا اليك أن هناك درجات كثيرة للبقاء الثقافي كتنقيص للهجران أو الإهمال والسيان • ويتوقف أكمل أنواع بقاء أسلوب ما على ممارسة الفنانين له بوصفه طريقة ديناميكية فعالة للخلق ، وقادرة على مزيد من التغير والنمو • وهناك دون حالة السيان أو التدمير التام مستويات كثيرة للبقاء أقل نشاطا • فعلى جميع تلك المستويات ، يدور قدر كبير من التنافس ، كالتبارى مثلا على مكان فى حفلات الموسيقى وبرامجها ، أو فى متاحف الفن أو المكتبات أو فى كتب التاريخ التى تدور حول الفن موضع الدراسة •

وينبغى لنا حين نستخدم مصطلح « التنازع » ألا نغالى فى عنف العملية ، فانها قد تكون فى بعض الأحيان دموية كما هو الحال عندما يتعقب الفن خطى الفتح والاستعمار • وهكذا انتشر فن العمارة والنحت الرومانى بكل أرجاء أوروبا ومعظم افريقية وحل محل الأساليب الوطنية (المحلية) • وقد يحدث أحيانا أن يفزرو الفن من غزا بلاده كما حدث حين بنى أباطرة المغول ثقافة أسرة صنج طلبا للمتعة ولكى يظهروا أنفسهم بمظهر المثقفين فى نواحى أجمل ما فى الحياة من أشياء • وكثيرا ما تدمر الثورات الاجتماعية الرموز الفنية البغيضة التى ترمز لنظام الحكم السابق ، كما حدث فى فرنسا والروسيا ، ويستمر ذلك على الأقل حتى ينادى قادتها بالتوقف والكف لأسباب تتعلق بالصالح العام • وفى أحيان أخرى يكون الخلاف بين الأساليب سلميا وإن كان حادا وغنيما ، كالجدل حول «برامز» وفاجنر ، وهو الجدل الذى احتاز فيه هانسلك للشكليات • وقد اندلعت الاضطرابات بباريس حول خلافات جمالية كما حدث من الاستقبال العاصف الذى قوبلت به مسرحية «هزنانى» لهوجو وموسيقى تقديس الربيع التى ألّفها سترافنسكى للمسرح ، إذ حدث يومئذ أن حطمت الكراسى على الروس وأن وقعت المبارزات • على أن الأغلب أن الانتقاء

يمضى فى سبيله بصورة أهدأ (١) ، والانتقاء فى مجتمع حر يوجهه المستهلك هو ببساطة مسألة أى الفنانين تباع أعماله الفنية أو تلقى المعونة والسند بطريقة أخرى ، وأى الفنانين والأساليب يتواصل نشره وتمثيل أعماله على المسرح ، أو عرضها فى المعارض ورعايتها ومناقشتها . وفى كل عام يفوس كثير من هؤلاء وأولئك فى زوايا النسيان ، وتستطيع قلة قليلة أن تجو بطريقة ما من هذه المحنة .

ولم يكن الانتخاب الطيعى ، حتى فى العالم المعزى ، مجردا من الرحمة تماما ، مخضب الأنياب والبرائن بالدماء . فان ذلك المفهوم سرعان ماوجهت اليه سهام النقد فى القرن التاسع عشر مع التأكيد الى جانب ذلك بأن بقاء الانسان انما يرجع من ناحية الى مفيه من دوافع المساعدة المتبادلة والرقه والحنان ، وذلك على الأقل تجاه أقربائه المباشرين ورفاقه . وبقيت صفار الطير والسماك أحياء لما تقدمه من منفعة أو على الأقل لما تلقى من سماح من أسماك القرش والخرائب الكاسرة . وتمكنت الخيول والكلاب والقطط من البقاء وذلك من ناحية بسبب ما تجلبه من سرور وما تقدمه من خدمة للانسان الذى يربها ويستولدها الآن صناعيا . ولقد أصبحت - الى حد ما - من بعض أعمال الانسان الفنية التى تنتج لما لها من قيمة جمالية وغير ذلك من القيم . ولم يفت القادة العسكريين أمراء الحروب والطغاة الجبارين أن يقربوا منهم الفنانين الوديعين طالما كان هؤلاء ينفقونهم أو يسلونهم ، وان هومر والأوديسا التى كتبها ليعيشان اليوم ومعهما الطرز الكلاسيكية فى العمارة ، لاستمرارهما فى شد اعجاب ذوى النفوذ والسلطان فى الأجيال المتعاقبة . وقد لا تتنافس الأساليب تنافسا مباشرا الا متى تازع نقادها ورعايتها حول ما لكل منها من مميزات .

(١) يقول كلايد كلوكهون : « ان الانتخاب أو الانتخاب الثقافى يوداد تركزه حول المنازعات على مجاميع القيم المتنافسة » : انظر (Mirror for Man) نيويورك ١٩٤٩ ص ٧٥ .

على أن بقاء الأساليب الفعلى النشط ، ينطوى بالضرورة على تكيف مستمر وفق الظروف الثقافية الجديدة المتغيرة . فطرز العمارة الكلاسيكية قد تكيفت وفق المواد والوظائف الجديدة فى المدن المصرية . وأصبحت مطولات المسرحيات والقطع الموسيقية الطويلة تختصر التماسا للأداء الموجز فى الاذاعة والتلفزيون . ونقلت الأساليب الزخرفية الصينية الى الروكوكو الفرنسى ، كما تكيف الرقصات الهندوكية والافريقية وفق مقتضيات مسرح تمثلى بمدينة نيويورك . وينقص حجم الدروع وثقلها مع تغير الظروف الاجتماعية والمكرية ومع فقدان منازل الفرسان أهميتها ، ومع اختراق البارود والرصاص صفائح الصلب الرقيق . وتغير السيوف حجما وشكلا من الحسام الباتر المريض الى المغول (سيف مستقيم مستدق الرأس ذو حدين) النفاذ المخرق ، ثم الى سيف الزينة الصغير الذى يتسنىق به رجل البلاط . وتلاشى الأسوار الضخمة للمدن والبيوت والكنائس فى ظل جو يسوده النظام الاجتماعى ويستتب فيه الأمن .

وليس من الضرورى أن تتمكن الأغراض الفردية من تحويل عملية اجتماعية الى شئ مصطنع أو هادف مخطط فى جملة . وقد تمكن الانسان البدائى من توجيه أعماله اليومية فى شئ من بعد النظر والذكاء . ولكن لا الانسان البدائى ولا أسلافه ، كان يمكنه أن يتصور الثقافة أو التطور على نطاق واسع ولا أن يخطط لها .

ومن ثمة فالعملية فى مجملها لم يكن فى المستطاع أن تكون هادفة مخططة ، ولم يستطع الانسان الا على مهل أن يتعلم كيف يخطط لنفسه أية سياسات واسعة النطاق ، طويلة المدى ، كما خطط أوغسطس ودقلديانوس امبراطوريتيها . فان الوفرة الهائلة من المشروعات والأمانى المتواضعة الفردية والمحلية ، التى تتناحر فى الأغلب بعضها مع بعض من أجل طيات مادية قصيرة الأمد ، لا تجعل السلوك الاجتماعى مخططا .

والفن فى حد ذاته ، وان جرى العرف على التفريق بينه وبين

الطبيعة ، ليس من الضروري أن يكون تخطيطيا هادفا أو « غير طبيعي » ،
وانما هو على العكس ؛ يحاول في أحيان كثيرة اتباع الطبيعة ، لا في تمثيلها
فحسب بل في تجنب كل توجيه متعمد . وقد رأينا كيف صدق هذا على
بوذية مذهب زن والروماتسيكية الأوربية ، وكيف أنهما زكيا وعظما على
اتاج الفن عن طريق الدافع الفجائي والحس أو الخيال الحر الجامع .
ويتزع انتشار مثل هذه الأفكار حول الفن وطرائقه ، الى تحييد سياسة
عدم التدخل ازاء الفن في التربية والسياسة الاجتماعية ، فهو يشجع
التميرية الحرة في المدارس بدلا من التدريب المنتظم في أسلوب معين .
كما يشجع سياسة كف الأيدي من جانب الحكومات والنظم والهيئات عن
شئون اتاج الفن واستهلاكه . ويتزع الى ترك الفنان على حرريته في
التعبير عن نفسه ، كما يشاء وترك الجمهور يحصل على أي فن يزيد داخل
حدود عريضة .

وتزيد هذه النزعات جميعا من عنصر التغير المفوى أثناء الدور
الاتاجي للفن . كما تزيد من عنصر المنافسة الحرة بين منتجات الفن
وأساليه ، في تنازعها على كسب استحسان الجمهور وإقباله . وبالتالي تنزع
الى جعل العملية الفنية بأسرها أقل اصطناعا وأكثر طبيعية وبذلك تحتفظ
بالاتجاه الرئيسى للتطور الثقافى .

وحتى حين يخلق فنان فرد بطريقة يتجلى فيها التعمد البالغ ، فان
قوى ومؤثرات كثيرة خارجة عن ارادته وتحكمه تساعد على تحديد
ماستكون عليه أهدافه . وتعمل مؤثرات أخرى على الإبقاء على عمله أو
إزالته من الوجود . وغنى عن البيان أن كثيرا من العوامل الثقافية ، التى
تسهم فى تكوين الطلب والذوق انما هى عوامل لاعقلانية . ذلك أن دوامة
الرجبات والأغراض التى تنازع فى مجتمع متنافس بما فى ذلك أغراض
ورجبات الفنانين والنقاد والرعاة المتنافسين ، تلك الدوامة ليست على الجملة ،
تخطيطية فى جميع الأحوال . فان نجاح أحد الأساليب يفرى الفنانين على

المزيد من الانتاج فى ذلك الأسلوب ، وان قصر ذلك النجاح من ناحية الاستحسان النقدى على عدد قليل من النقاد . والفنان - حتى حين يظن أنه يتبع دوافعه التلقائية الخاصة - يكون فى الواقع متأثراً بالأذواق السائدة فى زمانه ، محافظة كانت أم متطرفة فى تحررها ، وبالنظريات الشائعة حول ما هو جيد فى الفن .

وفى ظل الظروف « الطبيعية » المبكرة الأولى ، يكيف الفن نفسه ، وفق بيئته المحلية الى حد ما فيزيائية كانت أم اجتماعية . فهو بين ظهراني شعب جزرى بحرى ، ربما تركز على تزيين الزوارق والمجاديف بالخفاف . فاذا كان الشعب شعب غابات كثر استخدام الخشب وألياف النباتات واسترشت بأعمال الفن الأرواح ساكنة الغابات . وتحدد الموارد المحلية الى حد كبير استخدام الحجر أو الصلصال ، ويلاحظ أن تأكيد « تين » على دور البيئة الفيزيائية فى تحديد الأسلوب يصدق على الفن البدائي أكثر منه على الفن المتحضر الحديث . كما أنه يمكن اطلاق هذا القول نفسه على تأكيد سمير Semper على تأثير الوظائف النفعية والتقنيات . ومن المعلوم ان التجارة الدولية تجلب الآن الى باب الفنان أية مادة يطلبها وفوق هذا فان المواد المطلوبة يتزايد الآن صنعها وفق الطلب ، كما هو الشأن فى اللدائن (البلاستيك) والمواد المخلقة أو المصنعة (synthetics) والسيالك والمعادن المطلىة بالمينا .

وتتحول البيئات الفيزيائية (الطبيعية) للفن ولجميع الأنشطة البشرية بسرعة الى بيئات مصطنعة ، فان لكل من التدفئة والاضاءة وتكييف الهواء والنقل والمواصلات السريعة دور فى ذلك التحول . ويصمد الفن بدرجات متفاوتة الى ادخال التعديلات على البيئة الفيزيائية لغايات جمالية وذلك عن طريق تخطيط المدن والمناطق وتصميمات العمارة والطرق الرئيسية وهندسة المناظر الطبيعية .

ولا يزال الفن عرضة لتأثير كبير من بيئته الاجتماعية الخاصة . وقد

اشتد في خلال هذا القرن تسخير الدول الدكتاتورية (Totalitarian) الفن لخدمتها وأدركت في ذلك بعض النجاح . والفن مجبر في ظل أي نظام اجتماعي - مهما يكن من تحرره - أن يكيف نفسه ليئة متغيرة لفنون وتقنيات أخرى ، وكما كان الحال في الأزمنة البدائية تنزع طرز وأساليب فنية معينة الى الازدهار معا والاضمحلال معا ، وذلك مثل التكافل البيولوجي بين الكائنات العضوية (التعضيات) والمستوطنات المتنوعة التي يصغها علم التبيؤ* (ecology) . وهكذا ترى أن أسلوبا معينا من فن العمارة يشجع أساليب معينة من الفن ، كما أنه هو في حد ذاته تشجعه البيئة الجغرافية والاجتماعية . فالجدران الداخلية العريضة ، عديمة الفتحات تحقق بيئة موائمة للفسيفساء ، والرسوم الجدارية ، والطنافس المعقدة ؛ على حين أن النوافذ الكبيرة والجدران الرقيقة مثل ما هو موجود في كنيسة قوطية ، توائم تطور الزجاج الملون . هذا وتشجع حماية الشرطة ورخص وسائل النقل وسرعتها ، على انشاء الطرق الرئيسية الحاوية لطرز جديدة من فن العمار مثل الموتلات (فنادق النزلاء مع سياراتهم) والمطاعم ودور الاقامة الرخيصة في أرجاء المناطق الريفية . والتورات (الجونلات) الفضفاضة الثقيلة - كالتى ظهرت في البلاط الأسباني لهد الباروك ، فضلا عن (الجونلات) المطوقة التى ظهرت فيما بعد - تحتاج الى متسع كبير وتوق الحركة النشطة . فهى لا تصلح أن تعيش للاستعمال اليومي الذى يضطر الناس فيه الى التزاحم في مجالات ضيقة مثل وسائل النقل الحديثة أو عندما تشجع ايدولوجية ديمقراطية طبيعية واقعية النشاط الفيزيائي الحر من جانب المرأة .

ويحرر الفن نفسه الآن تدريجيا من الخضوع المفرط لبيئات اجتماعية معينة . وقد أصبحت رعاية الفن ودعمه بالأموال أكثر تنوعا ، فلم تعد

(*) علم التبيؤ : فرع من علم الأحياء (البيولوجيا) يدرس العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها .
(المترجم)

قاصرة على جماعة واحدة بعينها كالكنيسة أو الدولة أو طبقة النبلاء أو بضع عائلات غنية . ففي الظروف العادية لحرية الأسفار يمكن الفنان الذي لا يحب بوسطون أو باريس أن يرحل عنهما الى والدن بوند أو تاهيتي . وعلى الرغم مما تبذله الدكتاتوريات من جهود ، فإن من المسير منع جميع فنون البلاد الأجنبية من دخول بلادها ، اذ ينزع التبادل العالمى النطاق للفن وللفكرات المتعلقة بالفن ، الى خلق بيئة Milica فكرية عالية تستطيع أنواع من الفن بالغة الاختلاف أن تزدهر فيها .

وكان الفن فى الثقافات القديمة والبدائية ، من كثير من الأوجه ، أقل حرية منه فى الأقطار الحديثة المتحررة . اذ كانت عمليات الفن من بعض النواحي توضع تحت تحكم مصطنع يزيد عما هو فى الزمن الحاضر . وكان الفنانون أقل حرية فى ترك النماذج التقليدية والتالى فى انتاج مجال فسيح من الأنواع المتغيرة ، تستطيع البيئة أن تختار منها ما تهوى . والجمهور فى جملته أقل قدرة على الاختيار والحصول على ما يجب كأفراد ، ومع ذلك فإن هذا التحكم لم يكد يكون عقلايا بالمعنى الكامل للكلمة وذلك لأنه أقيم الى حد كبير على العرف الذى لم يحلل ولم تعرف عناصره الأولى ، وعلى قدر ضئيل من المعرفة بالطبيعة وبالقيم الممكنة للفنون . ففي الثقافات القبلية ، كان المرف والمحظور اللذان قدسهما المعتقدات الدينية والمحرية ، يوجهان الى حد كبير انتاج الفن واستخدامه . ثم أضفى على هذه القواعد ، أثناء عهود الامبراطوريات العسكرية الباكورة ، طابع عقلايى بدرجة أصرح ، بيد أن ذلك لم يعد بقدر كبير من الحرية على الفنان ولا على الجماهير . ولكن أننا حظيت من تلك الحرية بقدر أكبر ، كما يتجلى ذلك من تديد أفلاطون بها ، ودعوته الى العودة الى القواعد المحافظة .

ويكون التطور فى الفن أكثر شبا بالانتخاب الطيعى المضوى حين يتسع الفنانون بحرية نسبية فى انتاج أى نوع من الفن يرغبون فى انتاجه

فى أية لحظة من اللحظات ، أعنى حرية اقتصادية ونفسية وقانونية أيضا .
ومما يشجع مثل تلك الحرية وجود جمهور ضخم متحرر منوع يمكن أن
تحظى فيه بالرعاية كل أنواع الفنون تقريبا من أية مجموعة ثانوية لها قوة
شرائية . هى حرية تساندها وتوائها امكانية الفرص المتاحة للاختيار بين
عدة طرز وأساليب مختلفة من الفن ، ما بين قديمة وحديثة ومحلية
وأجنبية . وبذلك لا يكون خيال الفنان مغلولاً لا يمر الا من خلال دروب
قليلة مقررة ، بل يكون حراً فى انطلاقه . والنوع العام حر نسبيا فى
اختيار ما يهوى ، وفى مثل هذه الظروف يتم على نحو مستمر العدد الجم
من صنف الأساليب . وهو أمر يقابل التغير العفوى والطفرات فى المجال
المضوى للتطور . ويلاحظ أن هناك درجة عالية نسبيا من حرية التغير
هذه فى الديمقراطيات الكبرى الحديثة المعقدة ، مثل فرنسا والولايات
المتحدة . وتبعا لذلك تظهر كل عام أضرب هائلة موفورة من منتجات الفن ،
منها ما ينتج للصفوة الممتازة ومنها ما ينتج لجمهرة الناس عامة ، على أن
قدرا كبيرا منها يلقى قبولا واسعا ، ولكنه سريع الزوال شأن ما يذاع فى
الاذاعة والتلفزيون من مواد مسلية وما ينشر فى المجلات المصورة من
قصص .

ويضم المجتمع الكبير غير المتجانس ، كذلك الذى يعيش فى أوروبا
الحديثة وأمريكا ، جماعات وطوائف كبيرة وصغيرة مختلفة ، تقوم على
أساس السن والجنس (Sex) (ذكر أو أنثى) والثروة والطبقة
الاجتماعية الاقتصادية ، وما الى ذلك . وهى قادرة على اعالة ومساندة
ما يفضلون من مختلف أشكال الفن وأنواعه . والمجتمع الحر يشكل فيه
الفنانون والمفكرون من أصحاب مختلف الأذواق والطرز جماعاتهم الفرعية
أو طوائفهم الثانوية الصغيرة . وعندما يقاوم فنان عن وعى منه المجتمع ،
فيندد بما لدى ذلك المجتمع من شائع الأساليب والمبادئ ، فانه نادرا ما يكون
وحده فى ثورته تلك . وسرعان ما ينضم اليه متمردون من أمثاله ، اما

لأنهم يشاطرونه آراءه ويحبون فنه ، وأما لأنهم يجذبون التمرد بصفة عامة .
ومهما يفعل ذلك الفنان ، فإنه يجتذب قسما من المجتمع الى جانبه . وبذا
يتجلى أن كون الفنانين كثيرا ما يقاومون البيئة الثقافية التي تحيط بهم ، أو
بعض نواحيها ، لا يدحض نظرية الانتخاب البيئي في الفن ، وإنما يبين
فحسب أن البيئة الديمقراطية الحديثة شديدة التنوع . فلو وقعت بذرة
في تربة غير مواتنة في البداية ، فربما حملت بعد قليل الى تربة مواتنة
تغذوها وترعاها الى أجل قصير على الأقل .

وتتزع الدولة الاستبدادية الحديثة ، فاشية كانت أم شيوعية الى تنظيم
إنتاج الفن واستهلاكه من فوق ، أى وفق ما تراه الجهات العليا . وبذلك
تعود للمرة الثانية الى جعل الانتخاب مصطنعا أكثر منه طبيعيا . وتختلف
الديمقراطيات الحديثة اختلافا بعيدا ، حول مدى تأثيرها في إنتاج الفن
واستهلاكه بواسطة ما تسته الحكومة من تنظيم ، وما تبدله من عون وما
تفرضه من رقابة ، فضلا عن تأثير الهيئات التي تتلقى الهبات ، وكذا
جماعات الضغط . فلما أمريكا فهي اقتصاد يوجهه المستهلك من حيث إن
أذواق الجمهور ورغباته ذات سلطان عظيم في تحديد الإنتاج . على حين
أن الدولة الدكتاتورية ، تنزع الحكومة فيها الى انتقاء إنتاج فنائها وتكييفه
بطريقة أكثر تخطيطا ، فإذا كان حافز مثل هذه الحكومة المركزية هو
الأهداف السياسية والاقتصادية والعسكرية ، لا الارضاء المباشر
للمستهلكين ، تأثر اختيارها للفن باعتبارات المنفعة على طول هذه الخطوط
والأسس . وهكذا ينزع الفن مرة أخرى الى أن يصير أداة للبقاء والفتح
السياسي ، مثلما كان في الأزمنة البدائية ، ولكن مع فهم علمي أكثر
للمبادئ التكنولوجية التي تحدد فاعليته .

ويمكن أن يكون الاختيار ، في ظل حكومة أوتوقراطية مسالمة
مستبصرة أو جماعية مركزية ، قائما على خطوط أكثر إنسانية وجمالية
ولذية ، رغبة في تشجيع ما يعتقد رجال الدولة أنه متجه الى خير ما يعود على

الجمهور بالمصلحة والنمة • ففى تلك الحالة يصبح ذوق هؤلاء الرجال هو العامل الفاصل بشكل فعال فى مختلف الظروف والأحوال •

٣ - التوسع فى التحكم الهادف فى حقل الفنون : السياسة الاجتماعية نحو الفن فى المجتمعات المنحرة

يتمخض المسل الى مداومة القيام بالمزيد من التخطيط والرقابة الاجتماعية ، فى الحضارة المصرية ، عن أسئلة كثيرة حول المستقبل • فالى أى حد يوجد ذلك التحكم أو الرقابة فى الفنون فلا ؟ وإلى أى حد يحتمل أن يزيد ؟ وإلى أى حد تعد تلك الزيادة مرغوبة ؟ وإن حدث ذلك اطلاقا ، فأن أنواعها يكون ؟ ونحو أية أهداف ينبغي توجيه التطور فى المستقبل ؟

أما فيما يتعلق بالسياسات الحالية نحو الفن ، فإن من الواضح أنه يوجد فى الدول الاستبدادية قدر أكبر من التخطيط والرقابة ، منه فى أى نوع آخر من الحكم ، فلك سياسة مقررّة منظمة هك ، على حين تنزع الدول المنحرة الى تجنب هذا الوضع باعتباره نظاما ضارا صارما ، ففى الدولة الاستبدادية تعد سياستها تلك نشاطا معترفا به تقوم به الحكومة المركزية ، سواء أتم مباشرة على يد السلطات الحكومية أو مؤتمرات الفنانين وما مائلها • وهى ملزمة أن تتبع سياسة الحكومة على وجه الاجمال ، وبعض أنظمة الحكم الشيوعية والفاشية أشد صرامة فى هذه الناحية من بعضها الآخر ، على أنها كلها تغير سياساتها قليلا بين حين وآخر •

على أنه من ناحية أخرى ، من الخطأ الظن بأن الفنون ، حتى فى أشد الدول تحررا ، تنهج نهجا مستقلا خالصا لا يخضع لأى تخطيط اجتماعى أى كان نوعه ، اذ الواقع أن الفارق انما ينحصر فى الدرجة ، فليس الاختيار هنا بين تخطيط كامل شامل أو لا تخطيط اطلاقا ، وانما مداره التفاوت زيادة ونقصا بين الأنواع المختلفة من التخطيط الاجتماعى •

اذ يجرى فى الوقت الحاضر فى الدول المتحررة قدر من التخطيط يفوق ما يحس به الناس عامة . فان لم يتم الشيء الكثير منه على يد الهيئات الحكومية فانه ليم على يد الهيئات المشتركة الكبيرة : أى على يد موظفى تلك الهيئات ومستشاريها . وكثيرا ما يكون هؤلاء على اتصال وثيق بموظفى الدولة . فهم يشغلون منزلة وسطا بين الحكومة المركزية فى جانب وبين الفنان الفرد وراعيه فى الجانب الآخر . على أن سلطانهم محدود ، فان نفوذهم لا يعتمد على القوانين أو الشرطة أو الجند بقدر اعتماده على الضغوط الاقتصادية والسيكولوجية . وتظهر الديمقراطيات فى الشؤون الثقافية ، فضلا عن الاقتصادية والسياسية كثيرا من دلائل الاتجاه نحو النزعة الجماعية والتباعد عن تقاليد مذهب اطلاق حرية العمل للناس (laissez faire) . وليس من الواقعية فى شيء ، تجاهل النواحي غير الحكومية المتعلقة بالتخطيط والرقابة الاجتماعية ، التى كثيرا ما تكون أقوى نفوذا من الحكومات فى العمل على تحديد فنون الشعوب المتحررة .

وقد فحصنا فى فصل سابق بعض النظريات الأولى (الهندية والأوروبية) المتعلقة بطريقة الرقابة على الاتجاهات العاطفية لمشاهد عن طريق الفن . وهذا لا يعادل تماما الرقابة على الفن نفسه بواسطة الهيئات الاجتماعية لأغراض اجتماعية ، ولكن الأمرين مرتبطان باعتبارهما تطبيقات للمعالجة التقنية للفن التى يعتبر فيها الفن وسيلة نفسانية اجتماعية لأهداف مرغوبة . وقد عرقل جميع هذه المحاولات حتى الساعة عدم وجود القدر الكافى من المعرفة السيكولوجية . وحدث فى الغرب فى بعض الأحيان أن عاقبا أيضا رد الفعل الرومانتيكى المضاد لكل علم وكل تخطيط عقلائى فى الفن . وقد رأينا أيضا كيف زادت تلك المداوة تأججا وكان ذلك أولا ، بسلسلة الحروب والكوارث التى حدثت فى القرن العشرين والتى وجهت اللائمة فيها خطأ الى العلم ، وثانيا ، بالرفض التشاؤمى للاعتقاد فى التقدم ، وثالثا ، بربط الرقابة على الفن بالضغط الاستبدادى (للدول الاستبدادية)

فقد شاع « ربط الرقابة أو الضبط » « بالرقابة على الأفكار » على يد
الدكتورين قضاء لأربهم الجائرة .

وطبقا للتقاليد التحررية الروماتيكية التي لا يزال لها سلطان قوى
ببلاد الغرب ، فانه من الأمور الضارة بالفن والثقافة أن يحاول أى فرد أو
أية جماعة من الفنانين أو الخبراء مهما كانت درايتهم بالفنون ، توجيهها على
امتداد خطوط محددة . فانهم يختلفون فى رأى اختلافاً بالغاً لا يتبع
قيام سياسة اجتماعية متماسكة متينة ، تحظى بالرضاء الواسع من الناس ،
وحتى لو أنهم اتفقوا ، وجب ألا يسمح لهم بالتصرف فى الفن . فتكون
النتيجة - طبقاً لهذا الرأى - فناء الأصالة الخلاقة وتحويل الفن الى عبادة
ميكانيكية عقيدة . وحتى لو أمكن للمرء أن يكون على يقين من أن مثل
هذه الرقابة هى غير سياسية اطلاقاً وأنها تتم باخلاص تام من أجل صالح
الفن ، فإن الاحساس السائد هو أنه ما من أحد يعرف أحسن السبل
لتطور الفن فى المستقبل . فليترك الفن وشأنه فانه واجد لا محالة أفضل
ما يسلكه من سبل مستهدياً بطريقة المحاولة والخطأ . ومن الواضح أن
هذه صورة حديثة لفلسفة حرية العمل *Laissez-faire* التي وضعتها
« آدم سميث » وغيره من الاقتصاديين التحرريين فى القرن الثامن عشر ،
فليترك صاحب المشروعات الخاصة الحر وشأنه ، فانه سيهتدى ، « وكأنما
تقوده يد خفية » الى خدمة المجتمع على أحسن وجه . فمن لم يفعل ذلك
أزالته المنافسة الحرة من الوجود - أى محاه - بعبارة أخرى ، الانتخاب
الطبيعى ، كما كان أصحاب التطور يسمونه منذ نصف قرن . وهذا
الاتجاه مترع بالتشاؤم حول قدرة العلم على اسداء المنفعة للفن وحول قدرة
الانسان على توجيه مصيره الخاص بحكمة وفطنة . على أن بعض مؤيدى
هذا الرأى يغالون فى التفاؤل الى حد ما بقدره الانتخاب الطبيعى أو
التطور الأوتوماتيكى الأعمى على القيام بعملية أفضل . غير أن هناك آخرين
لا يملقون آمالاً البتة على أى من هذين البديلين .

ولا يستطيع من يعتمدون على قيام التغير الثقافي آليا بالعمل لعائدة الفنون أن يستمدوا من التفكير العلمي الحديث ، الا قدرا قليلا من الثبت والضمان في هذا المجال . فان حملات النقد التي شنت على نظرية التطور التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، والتي استعرضناها في شيء من التفصيل ، أصرت أساسا على كثرة تنوع التغير الثقافي وعلى افتقاره الى أى خط واحد محدد حتمى للتقدم . ذلك أن التغير الثقافي السابق قد أنتج قدرا عظيما من التمايز والتمايز ، فأما التغير الحالي ، فانه على الرغم من الخصومة الناجبة بين كتلتين سياسيتين ومذهبتين (ايدولوجيتين) كبيرتين ، يبدو أنه يزيد من التشابه الثقافي ، في كل أرجاء الأرض في نواح كثيرة . ولا شك في أن احدى هذه الحالات هي الفن ، الفن الذي يندر فيه التقارب والاتقاء السريع بين الكثير من التقاليد المحلية والقومية وتكوينها تيارا واحدا كبيرا ، بالإضافة الى سهولة الاتصال بين أجزاء العالم كله ، أقول يندر باتناج قدر من الاتساق والوحدة في الأنواق والأساليب ، يتجاوز ماقد يتمتع معظم الأحرار ، وهذا يومى الى أننا لو شئنا ضمان الحصول على قدر كاف من التنوع واللمسة الشخصية في فن المستقبل ، وجب علينا التخطيط لذلك والعمل على بلوغه .

وتستقيم بعض الرقابة الاجتماعية على الفنون مع النزعات التحررية ، شريطة أن تهدف أولا الى صيانة وزيادة حرية الفرد في الشؤون الثقافية ، وينطبق هذا على الفنان (المصمم أو المنتج أو المنفذ أو المؤدى للفن) والمستهلك كليهما ، فيستطيع الأول أن يكون حرا في خلق الفن حسبما يهوى ، ويستطيع الثاني الحصول على نوع الفن الذي يريد في نطاق حدود رحيية يحددها المجتمع لأمنه وصالحه الأساسي . على أن الطريقة لضمان هذه الحرية في العصر الحالي ، ليست كما يعتقد الأحرار المتطرفون ، بكف الأيدي تماما عن المسألة بأكملها . فان قوى لا تحصى - منها المتطرس ومنها الجشع ومنها حسن النية ولكنه ضحية للتضليل - تعمل على الدوام

على القضاء على هذه الحرية رويداً رويداً ، وإلى جانب ذلك فإن الفن بحاجة إلى دعم فعال مالى وغير مالى يتجاوز كثيراً ما يحصل عليه الآن في السوق المفتوحة الحرة أو من محبى الخير والانسانية . وذلك ينطبق بوجه خاص على الأنواع التجريبية والصعبة ، وهى كثيراً ما تتطلب نفقات باهظة فى العمل والخامات والأدوات •

ويمكن أن تقرر التحررية الذكية شيئاً من التخطيط والرقابة على الفنون ، شريطة أن يتصفا بالتحديد الذاتى المقترن بالحذر والوضوح • وفى امكان الرقابة أن تكون الى حد كبير رقابة ذاتية تترك معظم القرارات بيد الفنانين أنفسهم وببد غيرهم ممن ينشطون فى ذلك الحقل بوصفهم محترفين • وسيحتاج الأمر بالتأكيد الى تعاون أنواع أخرى من الخبراء ، وذلك نظراً لأن الفنانين كثيراً ما أعوزتهم المهارة أو الاهتمام فى التخطيط والتدبير الاجتماعى • وسوف يعارض هذا التخطيط المتطرفون من ذوى النزعة الفردية معارضة فعالة • ولكن الفنان ليس الشخص الوحيد المعنى بطبيعة الفن وماهيته • فالفن فى مجتمع حر لا يصنع بكلية تماماً من أجل الفنانين ولا من أجل أية جماعة واحدة أو طبقة واحدة • أجل يستطيع الفنان - بل ينبغي له - أن يمسك بزمام القيادة ولكنه ليس مطلق التصرف والقدرة على البت فيما سيعمل وما ينشر وما سيؤدى ويمثل • ومن حق المستهلك أيضاً أن يعلن عن رغباته ، وكذلك شأن المعلمين والآباء ودافعى الضرائب والهيئات الثقافية • هذا وإن البت الديمقراطى فى السياسة الاجتماعية فى مجال على مثل هذه الدرجة من الأهمية ، إنما هو بالضرورة عمل تعاونى ينطوى على نبيء من التراضى والتوفيق بين مختلف وجهات النظر • وليس معنى هذا ، بطبيعة الحال ، أن الجمهور العام هو الذى سيفصل فى المسائل التقنية التى يفترق فيها الى المعرفة اللازمة • فمن اليسير فى كل حقل تقنى العنور على وسائل وطرق لنح الخبراء المعترف بهم السلطات المؤقتة لاصدار مثل تلك القرارات ، مع الاحتفاظ بزمام الضبط النهائى بيد الجمهور •

ان الترابط الحالى الذى يشيع بين الرقابة على الفن وبين النظام
الصارم الدكتاتورى شئ طبيعى بحث على ضوء التاريخ الحديث • ومن
المؤكد أن الدكتاتوريين والدول الاستبدادية ، أظهروا أكبر قدر من الميل
الى ممارسة هذا النظام الصارم • وبقينا ان الأحرار لعل حق فى التنديد
بهذا النوع من الرقابة • على أن افترض أن جميع أنواع الرقابة الاجتماعية
فى الفنون ينبغى أن تكون من هذا النوع ، شئ لا يمكن تبريره • والفنون
انما هى - وكانت على الدوام - قابلة للاستخدام لفيايت حسنة أو سيئة •
وذلك أمر يتوقف على نوع الشخص الذى يستخدمها وأى أنواع الفن
يجرى اتاجه وكيف يتم استخدامه • والأصل فى الفنون أن تكون محايدة
شأنها فى ذلك شأن الطاقة الذرية والأسلحة الحربية • وغنى عن البيان ،
أن كل نوع من أنواع السلطة والقسوة ، وكل تقدم مفاجئ ضخم فى
التكنولوجيا قد استخدمها فى غايات عدوانية وتدميرية أقوام طبعوا على
الشر ، وذلك مثل استخدام القلوع والأسلحة النارية على يد القراصنة •
ولا تقوم استجابة الأذكاء السالمين من الناس فى التنديد بهذه الوسائل
الدمرة وتجنبها ، بل فى التأكد من أن استخدامها مقصور - جهد الطاقة -
على النوع الصائب من الناس وعلى الفرض السليم ، أما رفض الأحرار
جميع أنواع التحكم والرقابة فى مجال الفن ، فهو أشبه الأشياء برفض
الأسلحة الذرية ، اذ كل ما فى الأمر هنا هو ترك الفرصة والميزة لآخرين
شديدي اللهفة الى استخدامها •

وليس من الضرورى أن تجرى الرقابة الاجتماعية فى مجال الفن
من أجل غايات سياسية أو اقتصادية • وليس من الضرورى أن تكون
قسرية أو مفروضة من أعلى ، وليس من الضرورى أن تكون رقابة
بيوريتانية مترتبة أو رجعية أو ذمامة مiale للنقد • وفى الامكان القيام
بها بالوسائل الديمقراطية : من البحث والمناقشة والقرارات الجماعية •
وفى الامكان أن تكون متأنية وحذرة وتجريبية ومقصورة على مجالات فيها
اتفاق أساسى واحتمال ضئيل للضرر • ولا شك أن هناك دائما خطرا من

أن يفلت زمام الرقابة وأن يتحول الى ضغط دكتاتورى فى أيد غير
صالحة . بيد أن هذا الخطر يوجد فى كل ناحية من نواحي المجتمع الحر .
ولا بد للمرء منا أن يظل يقظا على الدوام للحفاظ على الحريات الفردية
الجوهرية وعلى حقوق الأقليات ، بينما هو يحقق أيضا مزايا الرقابة
الاجتماعية المتدلة .

فما الرقابة ؟ انها بالمعنى الاجمالى العريض تسمى « امتلاك سلطة على
شيء » ، أى القدرة على توجيهه أو التأثير فيه . وهى بهذا التثنية ، شىء
تمارسه جميع الكائنات الحية . فانها تتولى بطريقة آلية ذاتية (أوتوماتيكية)
التحكم فى بعض أجزاء الطبيعة فى تناول الطعام وفى التنفس . ولكن البشر
وحدهم - بل قلة منهم فحسب - هم الذين يفهمون لماذا وكيف تعمل هذه
العمليات عملها ويحاولون توجيهها توجيها مقصودا عادفا على أساس من
تلك المعرفة . ولكى يتحكم امرؤ فى طراز معين من الظواهر ، لا يحتاج
الأمر منه أن يفهمه أو أن يهدف فيه الى أى هدف واغ . ففى امكان
الجنون أو الطفل الصغير أن يضبط على زر كهربي ، أو أن يقدم السم
أو أن يحدث انفجارا دون أن يتعمد ذلك كله . ويمكن أن يصنع الفن وأن
يؤدى وأن يستخدم على يد أفراد لا يفهمون تأثيراته المحتملة مع ترتب
نتائج نافعة أو عواقب ضارة وخيمة على ذلك الاستخدام . ومنذ آلاف
السنين ، والرقابة على الفن ، وعلى الفكر البشرى والشعور والأعمال
البشرية بوساطة الفن ، تمارس الى حد ما مقترنة بقدر ضئيل من الفهم أو
القصد المتعمد فيما يتعلق بالأسباب والتأثيرات السيكولوجية المترتبة على
ذلك . وقد تمكن الانسان - حتى وهو متأثر بنظريات خرافية خاطئة ،
حول مصادر الفن وعملياته - من القيام بقدر واف من الضبط التقنى
للنحات والاصباغ والأصوات الموسيقية والكلمات والأذواق والروائع .

بل فى التكنولوجيا العلمية ذاتها يجىء الضبط فى كثير من الأحيان ،
قبل الفهم الكامل . فتجرب الوسائل والطرائق مثل العقاقير المهدئة والعلاج

بالصدمات فى الطب النفسانى ، مع أقل قدر من الفهم للطريقة التى تعمل بها تلك الوسائل . وهذا يعد الى حد ما ضربا من « المحاولة والخطأ » حيث يحاول المرء اختبار كثير من الوسائل وبهذا ، ولكنه لا ينطوى تماما على التخطيط فى الظلمات نظرا لقيامه على فهم عام للحالة . فنحن على الدوام نجرب وسائل وطرائق جديدة فى الفنون ، ولا سيما فى مجال التربية الفنية ، التى لا نستطيع التحقق مقدما من نتائجها وتأثيراتها أو فهمها فهما تاما فيما بعد ، فان راقتا النتائج والتأثيرات واصلنا استخدام الطريقة ، وحاولنا فى الوقت نفسه تعميق فهمنا للظاهرة بحيث نستمز فى تحقيق نتائج أخرى . أكثر اشباعا لحاجتنا . ويساعدنا العلم على التفهم كما يعين التقوى منا أن يكون أكثر تأكدا من الحصول على النتائج المقصودة ، ويساعدنا العلم أيضا بتفسيره لنا النتائج المحتملة المتعددة ، والوسائل المؤدية الى تلك النتائج ، أن نقرر أيها نريد ، وأيها يستقيم وأهدافنا النهائية الخلقية منها والجمالية والاجتماعية والفردية ، وهو لا يثبت أو يحاول أن يثبت ، أن أية مجموعة واحدة من الأهداف صائبة أو مرغوبة بشكل عام شامل فى جميع الأحوال .

وقد ظل الفن من ناحية منذ أزمان ما قبل التاريخ مسألة دافع وعرفى وعادة ، وظل من ناحية أخرى مسألة ضبط عقلائى . فان نشاطاته وخططه وقراراته كانت فردية من ناحية واجتماعية من ناحية أخرى ، تنصرف فيها جماعات مثل العائلة والقبيلة الفردية والمدينة والكنيسة والامبراطورية ونقابات الحرف فى المصور الوسطى . وقد دأب الانسان فى المصور الحديثة يعمل على زيادة معارفه وتحكمه فى مواد الفن وعملياته ويستخدم منتجاته عن وعى من أجل أغراض اجتماعية مرغوبة ، ولم يكن الانسان يستطيع التوقف عن فعل ذلك ، ولو حاول . وليست الرقابة الاجتماعية الجزئية المحددة على الفن تجديدا جذريا يمكن تجنبه تجنباً تاماً ولا تأجيله ، حتى يتمكن الجميع من الاتفاق على طرائقه ، وأهدافه ومداه .

ويتقبل الأحرار والمحافظون طوعية على السواء ، قدراً كبيراً من التخطيط والرقابة الاجتماعية في محيط الفنون ومن أجلها • ولو أنه انعدم لأسف عليه الفنانون والجمهور معا • وما قوانين حفظ حقوق الطبع والنشر التي وضعت لحماية المؤلف والملحن الا مثالا من ذلك القليل • وهذه القوانين ، شأن قوانين المرور ، لا تحاول أن ترشد الفن أى طريق يسلك ، والى أين يذهب ، بيد أنها تحاول أن تسهل على المرء الذهاب حيثما شاء أن يذهب وأن يواصل أى نوع من النشاط جدير بالتناول • وهى تطالب المرء بالتضحية بحريات صغيرة في مقابل أخرى أكبر • وهى تحدد حق النشر والاصدار والبيع رغبة في تشجيع الفن الخلاق الذى يعتبر ذا قيمة كبيرة لكل من الفنان والمجتمع • ومن المسلم به أن حماية بعض الحقوق تنطوى دائما على القضاء على غيرها وذلك مثل : حق المصالح الأتانية فى استغلال الفنان وخفض مستوى معيشته •

ويطالب المجتمع الفنان بأن يتنازل عن بعض الحقوق كذلك : كأن يمتنع عن كل بذاءة وقذف ، وعن التحريض على الفتن والشغب ، وعن مساعدة العدو فى زمن الحرب أو الخطر القومى العام ، وعن أن يوزع علنا مؤلفات تؤذى الاتجاهات الخلقية القوية عند الجماعات ذات النفوذ والسلطان • أما الى أى حد ينبغى لمجتمع حر أن يمضى فى هذا السيل فتلك مسألة تثير الخلاف دائما ، حيث يميل بعض متطرفه الأحرار الى إلغاء كل رقابة • على أن القوانين والتقاليد المتحررة تسلك سبيلا وسطا فى أنها تتخذ من الاجراءات ما يكفل ان حرية الكلام (القول) وما ماثلها من حريات لن تنقص نقصا تسفيا ، الا على يد موظفين معينين تعيننا قانونيا ومستجيبين للرأى العام • وقد تناقست - على الجملة - الرقابة الخلقية على الفن تناقضا مطردا فى السنوات الأخيرة ، بل لا تكاد توجد رقابة حيثما كانت الأعمال مقصورة على دراسة يقوم بها بالنون •

وقوانين الرقابة هى سلبية ووقائية معا • والمجتمع الحر ، لا تكاد

تفرض فيه على الفنانين أية محاولة للفسر الايجابى ، كأن يطالبوا بخلق أو أداء أنواع الفن التى يحبها رجال الدولة أو الأحزاب التى فى الحكم ذلك أنه فى الجانب الايجابى ، تصمم السياسة الاجتماعية المتحررة (الحرية) أولا وقبل كل شئ لتكوين وتوطيد أحوال اجتماعية مواتية للتربية والاتاج الثقافى بوجه عام ، تاركة للذوق الفردى أن يختار ما يريد فى السوق المفتوحة .

وقد حاولت التربية الفنية أيضا وعلى نحو مطرد فى السنوات الأخيرة أن تكون واسعة الأفق ملتزمة الحياء الى حد كبير ، وذلك فيما تطلب من فنان المستقبل أن يفعله . فهى تشجع كل أنواع التعبير الشخصى الحر ، وبخاصة فى ناحيتى التصوير الملون والنحت ، تاركة للطالب أن يقرر الخط الحاصل الذى سيتبعه . والنتيجة النهائية هى نوع من اندماج التخطيط يجيء عن قصد وعمد ، أى تطور للوسائل الفنية (التقنيات) التربوية يحرص على تجنب ومنع « فرض » أذواق المعلمين أو معلمي الكبار على الطالب وبخاصة الطفل الصغير . ولكن أظهرت الأيام أن التعبير الحر تماما والخلق التلقائى البحث ضرب من المحال . فكيف نستطيع أن نمنع الأطفال بمدينة حديثة من رؤية فن الكبار أو سماعه ؟ ولو فرض أننا أبعدناهم عن متاحف الفن وصلات الموسيقى السمفونية فانهم يرون ويسمعون مع ذلك فى كل ناحية فنا شعبيا ، بل حتى منحطا ، فى واجهات المتاجر ، وفى الصحف والمجلات والأفلام والاذاعة والتلفزيون . فكل ما سيتولد عن حبس فن البالغين الجاد عنهم - القديم منه والجديد - هو مجرد ترك المجال تماما للفن الشعبى الرائع لكى يكون للصغار مؤثرا ومكونا ينشأون عليه . وبقينا ان حث طالب الفن على فعل كل ما يشتهى فله ، يمد فى الواقع ضفطا عليه لكى يتجه نحو نوع معين من الانتاج الفنى : هو نوع الانتاج القائم على التعبير الذاتى المباشر الفردى الاندفاعى . ان ذلك يمد انحرافا به عن دراسة وممارسة أى أسلوب سابق أو براعة فنية سالفة . فتمنى أطرى الطالب أو زملاؤه فى الصف لقيامهم بنوع معين من العمل مثل

التميرية المجردة ، ومتى عرضت أعمالهم ونالت اعجابا ، شجهم ذلك على
المضى فى نفس السيل . وليس ذلك بالضرورة شيئا رديئا ، ولكنه خطوة
نحو التوجه الهادف ، سواء أكان ذلك عن قصد أم لم يكن .

وسيكون معنى الامتناع التام عن تقديم المساندة المؤسسة على الانتقاء
لا نعتبره أفضل أشكال الفن هو فى الواقع ترك عملية الانتقاء والبقاء
بأكملها رهنا بالذوق الشعبي العام فى تلك اللحظة المينة . وكذلك سيكون
هذا عودة من « الانتقاء » المصطنع الى الانتخاب الطيعى والمنقصة التى
لا يحكمها نظام . واذا نحن لم نقم بشئ فى سبيل تشجيع أى نوع خاص
من الفن والفنان ، لشجنا تلك الأنواع التى يمكنها أن تفوز بأقصى سهولة
برضاء الجمهور العام أو رعاة الفن الأثرياء .

على أن الهيئات الثقافية ، فى مجتمع متحرر لا تمتنع عن القيام بانتقاء
ناشط ومساندة فعالة لكل ما يعدونه أفضل الأنواع . فان أحدا لا يجادل
جديا فى أنه ينبغى عليهم فعل ذلك . ومع التسليم بأن من المحال اثبات من
أفضل الفنانين وما أفضل الأعمال الفنية ، فان الجمهور لا يبرح يعتمد الى
حد كبير على اجماع الخبراء فى كل حقل وعلى حكم الحلف . ولا شك
أن اختلاف الأذواق وتغيراتها من الأمور المسلمة . كما أن عنصر المنافسة
لا يستبعد تماما وبخاصة بين الأعمال المصنوعة . ولكنه فى الواقع محدود .
ومن ثم فان حكم الخبراء وموظفى الهيئات الفنية يؤخذ به الى حد كبير
فى تقرير من هم كبار الفنانين فى الأجيال السابقة وأى أعمالهم
أعظم أهمية . وكل هذه الأعمال تضم الى مناهج المدارس والجامعات
والى مجموعات متاحف الفن ، وتدرج فى برامج حفلات الكونشرتو
الموسيقية واسطوانات الحاكى (الفونوجراف) ، والى المكتبات وشرات
المراجع ، والبيانات : (الروايات) التاريخية لتكون قيد الدراسة
والبحث ، وبذلك يخلق المجتمع بيئة محدودة محمية على نحو مصطنع
تصان فيه طرز ونماذج منتقاة ويوصى بها ، ولم يكن الكثير منها بقادر على

الفوز برضا الجمهور ، على حين يكون لزاما على الطلبة دراستها أثناء مدة
تحصيلهم لاحراز الدبلومات والدرجات الجامعية والوظائف ، ثم ان رأى
الخبراء يؤخذ به أيضا فى الحكم على الأعمال التجريبية المعاصرة ، وهم
بالدأمة لا يتفقدون اتفاقا تاما ، ولكن سرعان ما يتكون فى كل مركز
رئيسى للفنون اجماع شبه اجمالى بين نقاد الطليعة واجماع آخر بين النقاد
المحافظين ، ولرايهم وزن كبير فى تحديد الصور التى ستشترى للمتاحف
والبت فى الموسيقى التى ستعرف ، وأى الكتب ستشر . ومع ذلك فان
قدامى الأساتذة والفنانين المعاصرين لا بد لهم من التنافس على كسب
رضاهم ، كما أن بعض الفنانين لا يرحون يقصون باستمرار من الميدان ،
اثنارا لنيرهم عليهم . ولكن متى رفع فنان وأعطى مكانا فى صف العظماء ،
فان هذه الشهرة الفنية تعلو به فوق المعركة ولو الى حين وبذا يكون معنى
مواصلة انتقاء وتكريم أعمال معينة وفنانين معينين ، زيادة نفوذهم ، وتشجيع
صغار الفنانين على أن ينهجوا نهجهم . وحتى لو حاول هؤلاء الناشئون أن
يرفضوا كل التقاليد وأن يتجنبوها ، فانهم ليتأثرون فى أحيان كثيرة بأسلوب
غير مألوف للفن القديم أو الجديد أدخل حديثا .

ويؤلف الخبراء المحترفون فى مختلف الفنون بما فى ذلك الفنانون
والنقاد والعلماء والمدرسون وموظفو الهيئات التى تتلقى الهبات
ومستشاروها ، البارزون ، فئة ثانوية ترتبط فيما بينها ارتباطا ضعيفا ، داخل
ثقافة عصرية متحررة . ورغم أنهم لا يتعرضون لأى قسر مباشر منظم ،
ويتمتعون الى حد ما بحرية التصرف المستقل ، فانهم ينزعون الى بث روح
الجماعة (Esprit de corps) عن طريق المنظمات المتشابكة ومثلهم من مكانة
وأصدقاء فى المدن الكبرى . فلكثير منهم صلات وثيقة بالمكاتب الحكومية
ذات الصلة بالتربية والثقافة ، فضلا عن الهيئات التجارية والصناعية التى
هى - أو يمكن أن تكون - مصدر العطاء والهيئات للفنون وللتربية الفنية .
وعلى الرغم من وجود بعض التنافس أو الخلاف فان قاداتهم فى جميع

المجالات يتجهون الى تحقيق أكبر قدر من الاتفاق حول السياسة والعمل على خطوط متماثلة .

وفي بعض الدول المتحررة كفرنسا مثلا ، تستخدم معونات الحكومة وأرصدها الى حد كبير في تمويل الهيئات الثقافية : الجامعات و فرق الأوركسترا والمتاحف والمسارح ، وتبذل جهود لوقاية تلك الهيئات من كل تأثير سياسى مع تفاوت ما تحرزه تلك الجهود من نجاح ، وحتى الأقطار التى يكون فيها النشاط الحكومى فى الفنون ضئيلا نسبيا كشأنه بالولايات المتحدة ، فانه فى أغلب الأحيان نشاط يتجاوز ما يدركه الناس فى العادة . ذلك أن موظفى الدولة على المستوى القومى أو الولاية أو المحلى ، يمنحون تفويضات للقيام بأعمال عامة بما فى ذلك الفن . مثال ذلك النصب التذكارية ، والمباني ووسائل الترفيه لرجال الجيش والأنطول . ثم هم يمنحون اعفاءات من الضرائب للمؤسسات التربوية والثقافية ويديرون بعضها تحت الاشراف الحكومى المباشر . وهناك فى الولايات المتحدة تخفيضات ضريبية تمنح للأفراد مقابل ما يقدمونه من هبات لتلك المؤسسات وما يوصون لها به من ترككات . وقد أشرنا من قبل الى ما آلت اليه تلك المؤسسات من نفوذ متزايد وهى المعفاة من الضرائب والمعمورة بوفرة كبيرة بالأموال والأرصدة المتاحة لأن تكون هبات للفنانين الأفراد وللتربية الفنية . وتقدم أيضا المنح العلمية ومنح الأسفار ، كما تقدم المعونات لنشر الكتب القيمة والمجلات الفنية ونشر الأدب الجاد الذى لا يحتمل له فرصة نجاح بدون هذه الطريقة ، كذلك تطبع السيمفونيات الموسيقية الأصلية وتؤدى على نفقة مؤسسة من تلك المؤسسات .

وتتجمع كل هذه النشاطات وغيرها : الحكومى منها والخاص ، والفردى والتابع للمؤسسات ، لتشكل برنامجا اجتماعيا متزايد الفعالية لدعم الفنون فى الدول المتحررة . فان برنامجا كهذا ينجح حتما ، وسواء بقصد أو بغير قصد ، الى توجيه مسار الفنون الى حد ما . والواقع فعلا أنه

ليس هناك شيء اسمه الفن بوجه عام ولا الفنانون بوجه عام • ذلك أن المرء منا حين يحاول دعمهم وتشجيعهم ، إنما يعتمد بالضرورة الى أن يمنح تفضيله ومؤازرته لأنواع معينة تبدو له بالغة الجدارة بالمساندة • ومن ثم لا بد أن توزع الأموال على مؤسسات بعينها وأفراد بعينهم ، وعندئذ يقوم الوزن المتكثل للتفضيل والنزوق والرغبة المطبوعة لطابع نظم تلك المؤسسات ، بدور القوة الموجهة في فن الديمقراطيات الحرة ، وهو دور يماثل دور الحكومات والمنظمات الواقعة تحت الاشراف والضبط الحكومي في الدول الاستبدادية •

ولا ريب أن الفن لا ينطلق دائما الى حيث يوجهه الرعييون • ذلك أن المعونات المالية ليست كافية مطلقا لتوجيه أفضل الفنانين في جيل ما ليمضي في خط معين • فلا بد أنهم يريدون المضي الى ذلك الحط لأسباب أخرى • ولكن ما يجعلهم يريدون الاتجاه الى وجهة معينة لا يزال بعيدا عن أفهامنا وبعيدا عن أن يتهاى لنا التحكم فيه بسهولة • فان مجرد تلميح أو إشارة صغيرة الى ضغط سياسي أو تجارى أو من جانب المؤسسات في مجتمع متحرر ، غالبا ما تكون وحدها كافية لاشعال نار التمرد بين صفوف الفنانين الثائرين ، وبذلك تضيف اضطرابا جديدا الى ما يطفح به تاريخ الفن من جذليات كثيرة • ومع ذلك فان القوى الاجتماعية الدائبة العمل ، أقوى من أن يستطيع مقاومتها بنجاح كبير أى انسان فيما عدا أقوى الأفراد وأشدهم مراسا • وان ما يبيده الفنانون من تلفهف وغيره في التقاضات المتحررة على مقاومة كل نفوذ خارجي يساعد على كبح التحكم المركزي والمعونة المالية العامة الضخمة كليهما •

ومهما يكن من شيء فان التحكم في الفن وفي الناس عن طريق الفن ، في الدول الاستبدادية ليس أشد وأعظم مما عداه فحسب بل انه يفوق أيضا كل ما عداه من حيث سمته الجائرة التعسفية • فهو يقوم عادة على مبدأ يعتق ويهتدى به ، مثل مبدأ ماركس ، وهناك مجال للحوار حول

أنواع معينة من تطبيقات ذلك المبدأ وتفسيراته ، شأن ما يجرى فى السياسة
السوفيتية حول « الواقعة الاشتراكية » . ولكن يندر أن تدور مناقشة
صریحة وحرّة حول المبادئ الأساسية متى أقرها الحزب صاحب السلطان .

على أن الدول الحرّة ينتشر فيها الى جانب قدر أكبر من حرية الاختيار
نوع آخر من التوجيه . وذلك التوجيه هو القرار التصفى الذى يصدره
الجبراء من رجال الدولة والمحكمون ولجان منح الجوائز ، ومن على
شاكلتهم ، ممن بيدهم سلطة توجيه أرصدة مالية ضخمة واتاحة فرص
عظيمة فى مجال الفنون ، بغير اضطراب الى الدفاع عنها أو تبريرها على
أسس واضحة صریحة . ان الواقع أنه قلما اضطرت هيئة تحكيم فى
معرض للفنون أو الموظف المنوط بالشراء فى متحف للفن ، الى الدفاع عن
رأيه وحكمه أو حتى تفسيره للجمهور . ويمكن أن يصدق هذا القول
نفسه على جوائز المؤلفات الموسيقية وعلى انتاج الأفلام والتثيل فيها ،
وعلى التفوق الأدبى وهكذا دواليك . وفى معظم الحالات لا يكون القضاء
المحكمون مسئولين الا أمام موظفين آخرين أو أوصياء آخرين . ومن
الميسور علينا أن ندرك أنهم لا يرغبون فى إثارة أى جدل عام . فهم فى
بعض الأحيان يتوارون وراء عذر مريب هو « أن هذه الأشياء لا يمكن
أن تصاغ فى كلمات » ، كما أنهم فى أحيان أخرى يلجئون الى عبارات
مديح غامضة طنانة ليس بينها وبين النماذج التى يصدر الحكم عليها أية
علاقة واضحة ولا تصل بأية نظرية سليمة من نظريات القيمة .

هذا وكل محاولة تامة ومستفيضة لانعام النظر بعمق فيما يفضلهُ المرء
فى الفن من أشياء وتفسيرها والدفاع عنها تؤدى الى موضوع علم الجمال
(الجماليات) وهى تؤدى فى علم الجمال ، الى نظرية القيمة (أكسيولوجيا
Axiology) بوجه خاص ، وهى النظرية التى تعالج المبادئ العامة
للتقد . فان المناقشات حول مستقبل الفن فى المجتمع البشرى تتطلب شيئاً

من الفهم لمكانه فى التطور الثقافى - فى ماضيه وحاضره - وهو موضوع
هذا الكتاب •

وقد وجه الماركسيون فى السنوات الأخيرة الى هذه المسائل اهتماما
أكبر وأكثر فاعلية مما وجهه علماء وموظفو الديمقراطيات الحرة • ويقدم
المذهب الماركسى لمن يمكنهم أو ينبغي لهم أن يقبلوه - فلسفة واضحة
وعملية ، تتولى ارشاد التخطيط الاجتماعى والتحكم فى الفن • فأما الدول
الحررة بوجه عام ، فإن علم الجمال يؤخذ عندها مأخذا أقل جدية • فهو يعلم
فيها عادة باعتباره مادة تخصصية بالغة التجريد ، بعيدة عن الفنون وعن
شئون الادارة العملية • وفى ظن كثير من الأحرار أن النظرية الماركسية
فى تاريخ الفن والقيمة الجمالية ، تبدو مخطئة الى حد كبير وأساء من
عندها • ولكن لماذا لا تطور التحررية الغربية فلسفة الفن الخاصة بها حتى
تصبح شيئا بناء وفعالا يقوم بدوره فى الارشاد العملى للتقدم الفنى ؟ وكان
فى وسع تلك التحررية الغربية بدلا من الخوض فى الفنايات والوسائل
التي تفرض عليها ، أن تقدم بديلا منها نظرية أخرى تحظى بقبول أكثر •

٤ - القيمة ومسائلها

لقد عمدنا كما أشرنا فى بداية هذا الكتاب الى أن نستبعد من نطاق
بحثه كل ما يتعلق بالقيمة من مسائل • وكان السبب الرئيسى هو أن
المشاكل الواقعية التي أثبتت فى الجدل الذى دار طويلا حول التطورية
الثقافية ، انما هى مشاكل معقدة بدرجة تستلزم دراسة مستفيضة •
والمشاكل المتعلقة بالقيمة هى من الأهمية والصعوبة بمكان تحتاج فيه الى
تأمل وبحث يجرى بنفس القدر من الحرص والعناية • وقد نشأ فى الماضى
قدر كبير من البلبلة والارتباك ، نتيجة لمحاولة معالجة الأمرين فى وقت
مما ، والبت فى الحين نفسه ليس فقط فيما حدث ، وما يحدث ، وما قد
يحدث ، بل وأيضا فيما ينبغي أن يحدث • على أنه لم يتهأ لنا فى هذا
الكتاب الفصل بين الأمرين تماما ولكنه لم يمس مسائل القيمة الا للماء غير

أنها لا بد لها ان عاجلا أو آجلا أن تدرس وتفحص في أية نظرية شاملة حول تاريخ الفن . ومن ثمة فربما كان من المفيد أن نحتم حديثنا بكلمة موجزة عن بعض ما تبقى منها .

كانت أهم الحملات التي شنت على « تطورية » القرن التاسع عشر وهى النظرية التي حللناها فى الفصول السابقة ، تدور بوجه رئيسى حول حقائق القضية : أى حول هدم الاعتقاد بأن التطور الثقافى سار فى كل مكان على امتداد خط واحد بلا اختلاف ، ولا بد له أن يمضى فى ذلك السيل مستقبلا . وهاجم كثير من النقاد المعارضين ذلك الاعتقاد المرتبط بالتطور والقاتل بأن التطور يتزامن دائما مع التقدم ، فهما صنوان متلازمان وأنه يسير حتما نحو أشياء أفضل فى الفن وغيره من النواحي . وقد اتفقا مع هذا النقد فى الرأى ، مضيفين إليه أنه لو قدر للتطور أن يكون تقدما ، فلن تكون تلك النتيجة آلية (أوتوماتيكية) ، فلا بد من توكيده بالتفكير والجهد الاجتماعى . أما فيما يتعلق بمعنى التقدم فى الفن والثقافة : أى ما يشكل التحسن وبأية معايير يمكن أن يقاس فقد دار فيها خلاف أيضا مع مبدأ هيربرت سبنسر . فهاجمه أصحاب المذهب الحارق للطبيعة ذاهبين الى أنه مفرط فى نزعه اللذية (Hedonistic) والمادية ، من حيث أنه كثيرا ما يركز التأكيد على المتعة والسعادة الزائدة باعتبارهما هدف التطور والغرض الرئيسى من الفن . وجرت عادة الكتابات العلمية حول التطور فى علم الأحياء (البيولوجيا) والبشريات (الانثروبولوجيا) وتاريخ الثقافة ، بتجنب تلك القضايا لما فيها من اسراف فى الموضوعية والتأملية . ولم تجرؤ الا قلة ضئيلة على التعبير عن مفاهيمهم عن التقدم ، وكذا عن التطور بكل من الحقلين ، المصوى والثقافى .

على أن قضايا القيمة ، لعبت على الجملة ، فى النقاش الدائر فى الآونة الأخيرة حول التطور دورا أصغر كثيرا من دور القضايا الواقعية البحتة ولم تضاف الا القليل الى الصراع الدائم الناشب بين قلة ضئيلة من

وجهاً النظر العالمية التقليدية والنظريات الفلسفية عن القيمة فى علمى الأخلاق والجمال . ومهما يكن مذهب القيم الذى يقبله المرء منا ، فانه يطبقه على مسألة أى تغيير فى الفن صالح وأى تغيير ردىء ، وماذا يكون أو لا يكون تغيراً نحو الأفضل . وهكذا ينزع أصحاب مذهب الحوارق الى الغنى ، لا من قدر المتعة الحسية فحسب كهدف وقياس ، بل وأيضاً من النزعة الحديثة فى الفن الى اهتمال الموضوعات الدينية والصلوات الدينية . وهم ينددون بتركيزه التأكيد على النواحي اللا أخلاقية فى الحياة . وأصحاب مذهب حوارق الطبيعة الأكثر تطرفاً ، يعتبرون معظم الفن منذ عصر النهضة اضمحلالاً فى القيمة ونكوصاً جمالياً وروحياً . وهم يرون أنه لا خير يرجى من أى تخطيط أو رقابة اجتماعية يصدر عن قادة الثقافة المادية المعاصرة . ومن الناحية الأخرى يعود الانسانيون الطبيعيون الى ترديد مذهب القيم التقليدى لتلك الفلسفة ، وهو التابع من أرسطو ولوكريتيوس وذلك بالنسبة الى المكتشفات الحديثة التى توصل اليها علم التطور . وهم يعيدون بمصطلحات وضيغ عصرية ، تأكيد التصور الكلاسيكى للفن بوصفه وسيلة للحياة الطيبة على هذه الأرض ، أو فى أى كوكب يمكن للانسان وذرائه أن يسكنه . فكيف يتم تعريف الحياة الصالحة الطيبة على الأرض ؟ ان تلك بطبيعة الحال ، مسألة دائمة مزمنة فى حد ذاتها . هنا ترى الانسانين وقد اتبعوا أبقور فى تأكيده على ناحية الخبرة ، يمددون فيختلفون معه فى رفضهم قبول مفهوم المتعة ، بمعناه الضيق باعتبار أنه الخير الأسمى *summum bonum* الكافى أو محك القيمة . وهم يصرون مع أرسطو على مفهوم أكر تنوعاً ينشد فيه تدريب وتطوير الشخصية بكاملها فى بيئة اجتماعية جنباً الى جنب مع استخدام الذكاء والجهد الناشط الفعال فى حل المشاكل الانسانية .

ويؤكد كثير من أصحاب المذهب الانسانى ما يمكن أن يكون للفن من دور عظيم ومتزايد فى التطور مستقبلاً . وهكذا يمد السير جوليان هكلى ، الذى نقلنا عنه بعض عباراته بوصفه من أشد دعاة مذهب التطور

الحالى طالبا فلسفيا ، الى ربط الفن بالعلم والدين بوصفه واحدا من المجالات الرئيسية الثلاثة للنشاط الخلاق للإنسان ، فهو يقول : « انها جميعا أشياء لا غنى عنها فى انجازها وتحقيقه الأعظم لامكانياته » (١)، ويستطرد قائلا : ان ممارسة الفنون يمكنها أن تلعب دورا هاما فى تطوير الشخصية ، «الفن انما هو - وينبغى أن يكون - لا مجرد التعبير الذاتى الذى الفنان ، ولا هو من ناحية أخرى مجرد أداة للدولة شأنه فى الاتحاد السوفيتى ، وانما » كلا العلم والفن يمدان أدوات ووسائل لفهم العالم ولتوصيل ذلك الفهم للغير ، (مما له دلالة الهمة على أنه يتضمن تصورا تقنيا للفن ، أن هاكسلى يشير هكذا الى الفن على أنه أداة) . وهو يقول فى عبارة أخرى : « ان الوظيفة الجوهرية للفنون انما هى اقامة الدليل على ما فى العالم والخبرة البشرية من روعة وشدة تنوع ... فمن واجبها أن تخلق الوسائل اللازمة للتعبير الفعال عن الخبرات وتوصيلها ، تلك الخبرات المقدمة المشحونة بالمواطف والانفعالات والتي لها قيمة فى عملية الانجاز البشرى ، . ويميل انسانيون آخرون الى توكيد وظائف أخرى للفن تختلف عن هذه قليلا وهى واقعية وممكنة فى وقت واحد .

ان فى مثل هذه التقديرات العامة نقاط ابتداء لنظريات أخرى عن القيمة فى مضمار الفنون تتصل بالتطور الثقافى . فانها لما هى عليه من ايجاز وتجريد لا تحملا الا قليلا فى داخل الموضوع ، أما فيما يتعلق بالتخطيط والضبط الاجتماعى فان أسئلة كثيرة أخرى تنشأ . ذلك أنه ليس يكفى من أجل نظرية متطورة للقيمة أن يقال ان الفن جملة ثمين القدر للحياة الصالحة الطيبة وللانجز البشرى . وينبغى للمرء أن يصطنع قدرا أكبر من الانتقائية للبت فى كون أى أنواع الفن أفضل من غيرها ، ولئن تكون ، وفى ظل أية ظروف تكون . وأى الأنواع تستحق أعظم نصيب من التشجيع ؟ وما الذى يشكل التحسن فى الفن ويأى المعايير يمكن الحكم

(١) انظر ما كتبه جوليان هاكسلى بعنوان « المذهب الانسانى التطورى » وهو فصل فى كتابه (New Bottles for New Wine) (لندن ، ١٩٥٧) ص ٢٠٦ .

عليه ؟ وبأى نوع محدد من الطرق يمكن أن يكون الفن أفضل أو أسوأ ؟
وما هو - أو ما ينبغي أن يكون - التقدم الحق في الفنون ؟

غير أنه لا ينتظر بطبيعة الحال أن يجاب بين يوم وليلة على مشكلات
فلسفية كهذه ، كما أنه لا يجوز أن تنتظر حلول نهائية لها . فلا بد لكل
عصر أن يستبطن حلولاً جديدة نوعاً ما على ضوء خبرته ونمطه الثقافي
الخاص به . ويمكن للعلم أن يلقي عليها بمض الضوء ، وبخاصة فيما
يتعلق بما يرتبط بها من معلومات وطرائق فنية (Techniques) في البت ،
ولكن لا ينتظر منه أن يصنع القرارات النهائية ولا أن يؤسس معايير
قاطعة وعامة للقيمة في الفن .

ورغم ما تصف به محذولة الاجابة عن هذه الأسئلة في علم الجمال
والنقد من أهمية لا شك فيها ، فإن من حسن الحظ أنه لا ضرورة لارجاء
العمل الاجتماعي حتى تحل تلك المسائل . فالمجتمع الحر الثرى لا يتعرض
لأى خطر كبير ان هو تبني في أى وقت برنامجاً معتدل النشاط والفعالية
منطوياً على قدر متزايد من الدعم لميدان الفن بأكمله . وحتى لو كن هذا
في الامكان ، فليس من الحكمة في الوقت الحاضر البت مقدماً في أى أنواع
الفن والفنان يستحق أكثر من غيره التشجيع في المستقبل . فنحن لا نعرف
الا أقل القليل عن الحقائق والقيم المتضمنة في الأمر . ولن يكون من
الحكمة في المرحلة الحالية للتفكير في علمي الأخلاق والجمال ، الالتزام
تماماً بأي سلم طبقى نظرى للقيم أو أى برنامج ثابت من الخطوات أو أية
صيغة جزمة للتقدم في الفنون . اذ ينبغي أن تكون مثل هذه الصيغ غير
نهائية الى أقصى حد وخاضعة للتفتح على ضوء الخبرة .

وفيما بين النقيضين ، الاهمال والتنظيم الصارم ، تستطيع السياسة
الاجتماعية المتحررة نحو الفن أن تلمس لها طريقاً وسطاً من التخطيط
المرن - كما هو الحال في التربية المتحررة الحديثة - الذى يتيح مجاًلاً
رحباً للاختيار الفردى . ويمكنها أن تتحرك باصرار ولكن بحذر وبطء

من الانتخاب الطبيعي الأعشى الى الضبط الذاتى الذكى فى مجال الفن
وكذا فى غيره من المجالات الأخرى •

ويتطلب التقدم والتطور على السواء كلا من التباير (التمايز) واعدة
التكامل اللذين يسيان معاً جنباً الى جنب ويوازن أحدهما الآخر •
ويستطيع المجتمع أن يرسم سبلا عامة من الدراسة المنظمة والتجريب ،
تبشر بالوصول الى قيم واضحة وهامة لكل من يعنيه الأمر ، بينما تتاح
لكل من يعمل فى هذه الحقول فرصة المبادرة الرئيسية فى البت فى
الاتجاهات والغايات والوسائل المحددة النوع •

وليس من حق أى جبل ولا من سلطته أن يورط الأجيال التالية
فى أية سياسة جدلية حددت من قبل تحديدا دقيقا • ولكن يمكن كل
جيل أن يزود خلفاءه بميراث راسخ من المعرفة والمهارات والمنتجات والمثل
المبلى لكى يشيدوا فوقه ، وفى وسعه بل يجب عليه - بينما هو يلفت النظر
الى ما يعتبره الخط المؤدى الى أعظم تقدم - أن يترك جميع القرارات
لحكمة من سيتولون فى زمانهم زمام مصير البشرية ولرؤيتهم الخلاقة •

ويوجد فى الميراث النامى للشعوب الديمقراطية ، رصيد لا يقوم
بشئ : هو سجل تجارب تلك الشعوب فى التوجيه الذاتى الجمعى • وتشمل
تلك التجارب الوقوع فيما لا حصر له من الأخطاء التى منها ما هو فادح
الآثر • وقد ضاعف تزايد القوة من خطر الوقوع فى الأخطاء الجالبة
للكوارث • والحق أنه يزعجنا ويقلق بالنا التفكير فيما قد يحدث لو وقع
زمام الميراث البشرى الفيزيائى أو مصير الفن والعلم ككل فى أيدي من
لا يصلحون أى فى أيدي مجرمين أو متعصين حسمى التية كبعض من
قبضوا على سلطة استبدادية فى الماضى •

هذه هى أخطار حقيقة ، كما أنها تقتضى جانباً كبيراً من الحيطة •
يبد أن الحيطة ليست الفضيلة الوحيدة ، وكما أوضح « أرسطوطاليس » ،

يمكن أن تدفع الجبلة الى حد التطرف • وكان قرار أم كبيرة بالانجاء الى الحكم الذاتى الديمقراطى ، مخاطرة جريئة فى حد ذاته • وكما هو شأن الحكومات التمثيلية النيابية وكذلك الحال فى الفن وجميع المجالات الأخرى للثقافة ، لا يمكن أن نأمل فى أن تتوخى الحكمة فى تدبير شئون البشر ، الا عن طريق قرارات جماعية والتمرض للأخطار والتعلم من التجارب •

• - الخلاصة

قد ظهر أن القدرة الخلاقة العالية فى الفنون وغيرها من الحقول الثقافية ، تحدث على صورة انبجاسات غير منتظمة ، فى جماعات اجتماعية معينة فى أوقات معينة • وكثيرا ما يحدث أن عباقرة فى حقول كثيرة يظهرون فى نفس المكان والزمان تقريبا • وهذا من شأنه أن يثير مسألة أخرى من مسائل العلية : ما الذى يجعل هذه الانبجاسات الخلاقة تحدث؟ ومتى تفعل ذلك وأين ؟

ولست القدرة على الخلق والابداع استثنائية الى الحد الذى كان يظن يوما ما ، غير أنها يقينا متفاوتة فى التوزيع التاريخى • ولكى يتيسر للمرء أن يفسر ظهورها ينبغى أن يكون ذا قدرة على اكتشاف العوامل العلية أو المجموعات المركبة منها ، التى تعمل بقوة غير مألوفة فى أزمان وأماكن معينة • ولا شك أنه لا النظرية التطورية ولا نظرية الدور ولا النظرية الماركسية ولا أية نظرية حالية أخرى فى التاريخ ، بكافية لتفسير الحقائق • ويبدو أن معالجة الموضوع بطريقة متعددة مع تشديد التوكيد على العوامل البيئية ، تعد مقولة جدا فى الوقت الحاضر •

وربما تمكن البحث التجريبي من امطة اللثام عن طرز من الأحداث والظروف ، ترتبط ارتباطا له مغزاه وأهميته بالقدرة الخلاقة العالية • فإن العوامل البيئية والوراثية كليهما جديرة بالدراسة والتأمل والبحث • وليس

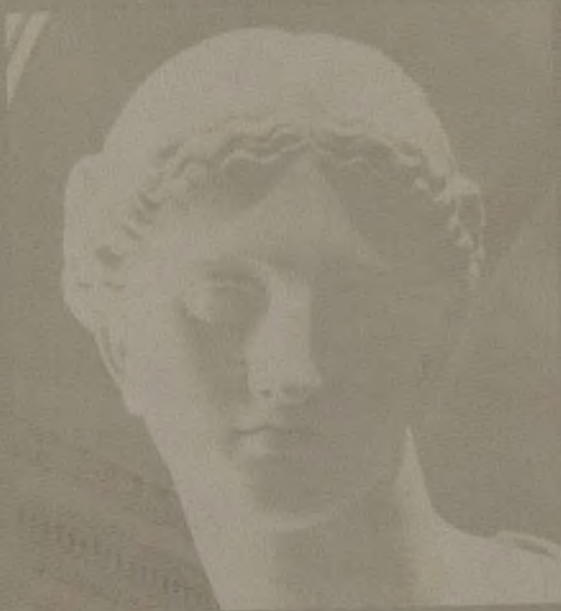
حتما أن تدل النظريات التي تؤكد الوراثة على عدم المساواة السلالية
الفطرية ، وبعض العلماء يقولون ان الاختلاط السلالي يوائم القدرة
الخلاقة . على أنه ينبغي أيضا أن نأخذ في الاعتبار التغذية والصحة والرخاء
الاقتصادى والنفوذ السياسى . وليس هناك نوع واحد بعينه من النظم
الاجتماعية يمد ضروريا ولازما لظهور القدرة الخلاقة حيث يمكن لظروف
اجتماعية وثقافية معينة أن تكون مواتية للقدرة على الخلق والابداع فى
أحد أنواع الفن وتكون مشبلة فى أنواع أخرى . ويبدو أنه يجدر بنا
اجراء التجارب على بعض طرائق تشجيعها المرجوة النتائج الى أقصى حد .

ويكشف تاريخ التطور البشرى وقبل البشرى عن احلال تدريجى
للتغير الثقافى محل التغير العضوى ، والاختيار الصناعى « أو الهادف محل
الانتخاب الطبيعى » . ولا تزال هذه النزعة متواصلة فى الفن وغيره من
الحقول الثقافية : على أن الفن لا يزال عرضة للانتخاب الطبيعى الجزئى
عن طريق المنافسة الحرة على استحسان الجمهور ، وأقباله ، على أن نمو
التخطيط الاجتماعى بوجه عام ينزع الى أن يشمل الفنون . وهذا التخطيط
كثيرا ما يرتبط بفرض نظام صارم ، ومن ثمة يقاومه الأحرار .

ومع ذلك فإن التخطيط الاجتماعى فى الفنون ، ومن أجلها وممها ،
لا يستتبع بالضرورة أن يكون مخصصا لغايات سياسية أو أساليب
ديكتاتورية . وهو ينمو تلقائيا فى الأقطار الحرة عن طريق الهيئات
الديمقراطية المشرفة والمعونات والرقابة الحكومية . وان ازدياد المعرفة
بآثار الفن السيكولوجية والاجتماعية ليرجع حدوث توسع أبعد مدى فى
مجال التخطيط الاجتماعى .

ويتسق قدر من هذا التخطيط مع المثل العليا التحررية (الليبرالية)،
وليس حتما أن يكون ضارا بالفن والثقافة ، بل يمكن أن تعجل فيه عناية
بالتحديد الذاتى ، وأن يكون مخصصا الى حد كبير لتشجيع الابداع
المتعدد الأشكال والمتعة فى الفنون . وبدلا من أن تحاول المجتمعات

الديمقراطية مقاومة النزعة القوية نحو رقابة اجتماعية هادفة الى الفن والثقافة ، فانه يمكنها (أى المجتمعات) أن تتدبر فى ضاية أكثر كيف يمكن أن تكون الرقابة موجهة نحو تحقيق أفضل مايتاح من غايات ، على حين تفادى الضرر الذى كثيرا ما يقترن بسوء استخدامها ، وهذا يثير تساؤلات عن القيم الجمالية والأخلاقية ، وهى تساؤلات تقع خارج مجال هذا الكتاب .



www.gocpu.gov.eg

تصميم الغلاف: فكري يونس